ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА

ОРГАН ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

№ 123 (3152) | Суббота, 17 октября 1953 г. | Цена 40 коп.

Развивать эстетическую науку

Богатая духовная жизнь народа, огромные задачи в области коммунистического воспитания советских людей определяют необходимость развития и совершенствования нашей эстетической науки.

Марксистско-ленинская эстетика призвана осмыслить и обобщить опыт мирового искусства, глубоко изучить творчество советских художников, научно разрабатывать теорию разных видов художественного творчества. Наша эстетическая наука развивается в острой идейной борьбе против лживых идеалистических представлений об искусстве, против современных реакционных эстетических теорий, проповедующих человеконенавистническое, антинародное искусство. Правда, коммунистическая идейность, высокое художественное мастерство — вот что отстаивает, за что борется эстетика социалистического реализма.

В классических трудах по теории марксизма-ленинизма, в постановлениях партии по вопросам искусства сформулированы основополагающие принципы марксистско-ленинской эстетики. Мы владеем неоценимым наследством русских революционно-демократических писателей и критиков, которые в борьбе с идеалистической эстетикой развивали передовую, материалистическую эстетическую науку. Огромную ценность имеют теоретические работы основоположника литературы социалистического реализма А. М. Горького.

Успешное развитие художественного творчества в нашей стране, создание советской классики во всех видах литературы и искусства в значительной мере зависят от того, насколько разработана наша эстетика, теоретически обобщающая опыт художественного творчества.

В развитии эстетической науки жизненно заинтересованы огромный отряд преподавателей общественных дисциплин, литературоведы, искусствоведы, критики. Развивать эстетическую науку — это значит творчески применять коренные положения теории марксизма-ленинизма к художественному творчеству, к воспитанию наших творческих и теоретических работников.

Следует признать, что наша эстетическая наука серьезно отстает от жизни, от тех высоких требований, которые к ней предъявляются, от развития советского художественного творчества.

Основные проблемы марксистско-ленинской эстетики разрабатываются совершенно неудовлетворительно. У нас до сих пор нет полноценных научных трудов, которые вооружали бы людей, занимающихся эстетикой, ясным пониманием предмета науки, ее задач. Больше того, все еще не выработано определение предмета эстетики; оно по-разному формулируется в программе, изданной Московским университетом (1950 год), и в проектах программ, разработанных в ГИТИС и Московской консерватории (1952 год), и созданной в Министерстве культуры (1953 год).

Отсутствие обобщающих работ, неясность в определении предмета науки ведут к тому, что усилия многих ученых тратятся впустую, что чуть ли не каждая статья по вопросам эстетики начинается с азов и претендует на открытие уже открытых истин. Отсюда — не поступательное развитие науки, а бег на месте.

Беда нашей эстетической науки, коренная причина ее отставания заключается в том, что эстетические проблемы ставятся и разрабатываются в отрыве от практики советского искусства, от тех важнейших идейных и художественных задач, которые стоят перед художественным творчеством. Именно этот отрыв от практики порождает догматизм и схоластику — подлинный бич нашей эстетики. Абстрактные, схоластические, псевдонаучные рассуждения, в которых порой просто невозможно докопаться до мысли, обилие цитат, часто приведенных непродуманно, невпопад и обычно маскирующих отсутствие собственных мыслей автора, робость в постановке острых вопросов — вот существенные пороки многих статей по эстетике, пороки, которые начисто лишают подобные статьи действенной роли. Не говоря уже о том, что они не читаются широкими кругами советской интеллигенции, их чураются и те, к кому, казалось бы, они в первую очередь обращены,— творческие работники, деятели литературы и искусства.

Следует еще и еще раз вспомнить замечательные работы Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Салтыкова-Щедрина, которые, глубоко исследуя самые сложные теоретические проблемы, носили вместе с тем боевой публицистический характер и открывали писателям, художникам, артистам новые горизонты реалистического творчества.

Наша художественная критика должна преодолеть робость перед теорией, эмпиричность в подходе к явлениям искусства. Союз советских писателей, его комиссии по критике и теории литературы, по драматургии, по кинодраматургии плохо ориентируют критиков на теоретическое осмысление явлений литературы, на разработку вопросов теории социалистического реализма. Между тем ясно, что без самого активного, смелого участия наших творческих организаций, нашей художественной общественности нельзя двинуть вперед эстетическую науку.

Крайне недостаточно занимаются вопросами эстетики литературно-художественные журналы, журнал «Театр», «Литературная газета», журнал «Вопросы философии».

Одной из наиболее серьезных причин затяжного отставания эстетической науки является разобщенность людей, работающих в этой области. В 1951 году был упразднен сектор эстетики Института философии Академии наук, и сейчас группа научных сотрудников института, работающих в области эстетики, фактически предоставлена самой себе. Если добавить к этому, что руководство института смотрит на эстетику, как на дело постороннее, то станет ясным, что Институт философии, по существу, устранился от изучения эстетических проблем.

Казалось бы закономерным, чтобы эстетикой вплотную занимались Институт истории искусств и Институт мировой литературы Академии наук. В стенах институтов работают специалисты в области литературы и искусства. Однако до последнего времени эстетика не фигурировала в научных планах институтов, ею попросту не занимались. Не так давно секторы эстетики были созданы, но к работе они фактически не приступили.

Успешное развитие любой области науки находится в прямой зависимости от того, насколько широк коллектив ученых, насколько эффективно пополняется он молодыми кадрами. Эстетикой занимается очень узкий круг лиц, работают они в обстановке замкнутости, к обсуждению эстетических проблем не привлекаются деятели смежных наук, писатели, художники, критики. До сих пор не создана творческая среда, в которой могла бы плодотворно развиваться эстетическая наука, не проводятся широкие дискуссии.

К разработке эстетических проблем плохо привлекаются молодые кадры специалистов. По существующим учебным планам эстетика должна преподаваться в высших художественных учебных заведениях и на философских факультетах университетов. Однако на деле преподается она не везде, в постановке преподавания эстетики существуют кустарщина и произвол. Но и там, где эстетика включена в учебный план, качество преподавания ее неудовлетворительно. И это понятно. До сих пор нет единой, утвержденной программы, до сих пор не существует никакого учебного пособия, и студенты вынуждены ограничиваться кратким лекционным курсом и чтением случайных статей в журналах. Если добавить к этому, что мы не располагаем достаточным количеством квалифицированных преподавателей, то станет ясно, что в стенах институтов будущие специалисты не подготавливаются к самостоятельной работе в области эстетики. Наша печать уже писала о неудовлетворительном состоянии преподавания эстетики в высших учебных заведениях. Однако до сих пор вопросы изучения эстетики в вузах не решены.

Важнейшая форма подготовки молодых ученых и преподавателей — аспирантура. Однако из 38 человек, защитивших диссертации по эстетике в институтах бывшего Министерства высшего образования (с 1945 года), лишь девять ныне преподают эстетику. И уж совсем непонятно, почему с 1953 года набор в аспирантуру художественных вузов, находящихся в ведении Министерства культуры, прекращен.

Необходимо расширить круг людей, разрабатывающих проблемы эстетики, упорядочить ее преподавание. Академические институты философии, мировой литературы, истории искусств призваны глубоко изучать эстетическую науку. Она должна стать предметом изучения во всех высших художественных учебных заведениях, в Академии художеств, в Академии архитектуры. Многое могут сделать творческие союзы и их органы печати.

Вся работа в области эстетической науки должна координироваться — об этом призвана позаботиться Академия наук.

Пора решительно сдвинуть дело с мертвой точки. Надо объединить силы, создать подлинно творческую среду, утвердить в ней дух критики и самокритики, широко использовать испытанный метод нашей научной работы — творческую дискуссию.

Наша эстетика должна стать боевой, творческой, партийной наукой, надежным оружием в решении тех идейных задач, которые поставлены Коммунистической партией в период постепенного перехода Советской страны от социализма к коммунизму.

Писатели обсуждают итоги Пленума ЦК КПСС

15 октября состоялось открытое собрание партийной организации Союза советских писателей СССР. С докладом об итогах сентябрьского Пленума ЦК КПСС выступил заместитель министра сельского хозяйства и заготовок СССР тов. В. Мацкевич.

В прениях, развернувшихся по докладу, писатели говорили о необходимости правдиво отразить в своих произведениях те процессы, которые происходят сейчас в деревне.

— Мы подходим к некоторым явлениям жизни,— сказал Е. Мальцев,— не вникая в их сущность, иногда грешим против правды, по незнанию жизни, а иногда и сознательно лакируя действительность. Мы забываем, что в центре литературного произведения должен стоять человек, и увлекаемся хозяйственными вопросами. Правдиво отразить высокие стремления наших людей — такова задача советских писателей.

— Постановление Пленума ЦК партии,— отметила в своем выступлении Галина Николаева,— дает возможность проверить жизненность многих художественных произведений. Выжили те произведения, в которых писатель шел по пути жизненной правды, не лакируя, не искажая действительности. Лакировка, сглаженность ведут к нарушению типизации и говорят о неумении писателя проникнуть в сущность той среды, о которой он пишет. Жизнь в деревне сложна. Мелкособственнические пережитки не уничтожены. Писатели должны следовать той жизненной правде, которая звучит в таких произведениях, как «Тихий Дон» М. Шолохова, «Страна Муравия» А. Твардовского.

Галина Николаева признала, что некоторые главы ее романа «Жатва» были лишены этой правды. Произошло это оттого, что она уступила требованиям редактора и сгладила наиболее острые конфликты романа.

В прениях выступили также писатели А. Казанцев, Г. Медынский, А. Софронов, Н. Чертова.

К ПЛЕНУМУ ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

Драматургия и театр нераздельны!

Н. ОХЛОПКОВ

1.

> Дух века требует важных перемен и на сцене драматической.
> Пушкин

Всё для человека делается у нас в стране, и искусство создает свои прекрасные ценности для человека. Человек этот внутренне неимоверно вырос, он решительно не хочет удовлетворяться какими-либо ремесленническими произведениями, он больше не выносит никаких схем и доктринерской назидательности, ему претит смотреть спектакли, в которых действуют не живые люди, а «рупоры идей», он требует вдохновенного искусства, исполненного глубочайших жизненных наблюдений и насыщенного высокой идейностью, выражаемой в полнокровных образах, с той высокой художественностью, без которой немыслима в искусстве самая благородная тенденциозность.

Советский народ требует искусства, которое было бы под стать нашему великому времени, которое бы успешно претворяло священные для нас заветы Пушкина и Гоголя, Салтыкова-Щедрина и Островского, Чехова и Горького. Советский народ требует дальше развивать замечательный успех, достигнутый в таких пьесах, как «Любовь Яровая», «Бронепоезд 14-69», «Оптимистическая трагедия», «Разлом», в пьесах Н. Погодина, Б. Ромашова, Вс. Вишневского, К. Симонова, А. Корнейчука, Б. Лавренева, А. Софронова, А. Якобсона, А. Файко, А. Штейна и др.

Наши драматурги стремятся к тому, чтобы ответить делом на требования народа и добиться нового подъема драматургического искусства. Но было бы непростительно в страстных поисках действительного многообразия жанров и видов в драматургии потерять равнение на высокий уровень искусства и пойти по пути рыжковых и шпажинских наших дней, подменявших — и не безыскусно — в свое время животрепещущие проблемы жизни чаще всего «приманками» бытовых «вопросиков», ведущих в их примитивных и поверхностных трактовках прямо к мещанской драматургии. Даже в самой, на первый взгляд, «узкой семейной истории», даже в самом, казалось бы, малозначительном бытовом факте, отражаемом пьесой, наш взыскательный зритель хочет видеть больше, чем только отдельный и случайный жизненный факт, ограниченный искусственными рамками пьесы. Наш зритель научился видеть в «Трех сестрах» огромную трагедию людей дореволюционной провинции, в «Норе» Ибсена — целое буржуазное общество, с его лицемерием и «кукольным», призрачным счастьем женщины, в комедиях Гоголя, Грибоедова и Салтыкова-Щедрина — не «презабавную фарсу», не просто только смешное, но и трагическое лицо старой жизни, «горе-гореваньице, лыком подпоясанное, мочалами изопутанное», исповедь, по выражению Герцена, современной ему России.

Приходя в театр, зритель хочет увидеть не случайного человека самого по себе, но такого, в котором раскрывается судьба людей, «судьба человеческая, судьба народная». Горький говорил: «Бытовое очень любопытно, но оно важнее там, где в частном бытовом вы сумеете подметить и показать мне, читателю, мировое, общечеловечье».

Такие высокие требования должны быть предъявлены к каждому драматическому и сценическому произведению, в котором требовательному зрителю хочется видеть не мелкие презабавные случаи, но общечеловеческое выражение, глубину жизни и способность драматурга, режиссера или актера замечать предметы, явления, факты не так, «как они есть в жизни», а полнее, замечать в них нечто новое, то, «что свойственно всему человечеству и вместе с тем еще неизвестно ему, то есть человечеству», как писал Л. Толстой. Хочется видеть пьесы, выражающие новые мысли, глубокие чувства, обобщающие и типизирующие явления жизни, подмечающие сквозь внешность явлений их подлинную сущность, способные вскрывать общее в единичном. Наилучшим образом это выразил Н. Огарев в письме к А. Герцену: «Наслаждение поэтическое только там, где есть чувство бесконечности. Ляг под навес и гляди в потолок — это будет глупейшее прозаическое положение; иному оно понравится, как защита от солнца и дождя, но этот иной — прозаический человек. Раскрой крышку и смотри в синее небо. Твой взор будет теряться, теряться вдали, ты будешь смотреть и стремиться куда-то, куда-то в бесконечность, а душе будет любо. Это поэтическое наслаждение».

Именно такого поэтического наслаждения ждут от современного театра наши зрители, и для этого необходимо драматургам поднять «крышку» над изображаемыми явлениями жизни, а режиссеру с актерами поднять «крышку» пьес, чтобы зрители могли быть очарованы истинным колдовством искусства, тем колдовством, о котором Гоголь писал: «Вдруг стало видимо далеко во все концы света...»

Многие наши пьесы и наши спектакли слишком «заземлены», упрятаны под «навес», и твой взор упирается в низкие потолки их. И негде разгуляться душе художника, нечем зажечь твою мысль, потрясти твое сердце. И зритель ждет не простого, «обыкновенного» театра, а театра необыкновенного, театра потрясений, в котором можно было бы увидеть самые большие дали и глубины жизни, в котором можно было бы вдоволь наплакаться над неизбывным горем Катерины в «Грозе», над муками Отелло, или если уж пришел на комедию, то вдоволь насмеяться, чтобы наутро в партере от смеха весь пол был усыпан оторвавшимися пуговицами, как о том мечтал Чехов. Увы, ни глубины, ни дали, никаких настоящих потрясений многие из нас не достигают в своем искусстве.

Идеи, самые благородные, высокие и чистые идеи, совершенно не воспринимаются в произведении, когда нет в нем ни знания жизни, ни высокого мастерства психологического рисунка, когда нет подлинно глубокого, всестороннего, многопланового и жизненно правдоподобного раскрытия «жизни человеческого духа». Теперь ясно всем, даже самым крайним в заблуждениях по поводу конфликтов, что без конфликта нет драматургии, что бесконфликтность — это наипервейшее зло для искусства. Да, в пьесах нужны сильные драматические поединки, страстные схватки «двух лагерей», нужны конфликты.

Ясно и то, что предельно необходимо развитие самых разнообразных жанров. И не на словах, а на деле. Нужны трагедии и водевили, драмы и комедии-буффы, сатиры и самые веселые пародии и феерии, в которых бы воплощалось устремление Маяковского: «Я хочу, чтоб агитация была веселая, со звоном» и т. д.

Но всюду, в любом жанре, при любом конфликте, в любом театральном плане нужны в пьесах и на сцене живые, полнокровные люди. **Человек** нужен пьесе, такой, чтобы про него каждый мог сказать: это действительно живое существо, из жизни, правдивый, реальный, настоящий. Нет такого человека в пьесе,— и сразу же выступает на первый план дидактика, нравоучительность, прескучная менторская назидательность, голая агитка, «вешалка для идей». Нет человека,— и любой конфликт становится надуманным, искусственным, подминая под себя живую жизнь. Нет человека,— и нет тогда внутренних столкновений,— все становится внешним, поверхностным, всем руководит тогда произвол автора, а не логика жизненной правды, не логика самих характеров и чувств. Нет человека, нет живых людей в пьесе,— и не знают актеры, что делать с такими бездушными персонажами, будь они третьестепенными или главными, не знают, как их превращать в живых, «оживлять», «отмораживать».

Всё — и конфликт, и «крепко завинченный» сюжет, и острое действие, и яркие жанровые особенности пьесы — всё, всё в ней должно служить раскрытию **человеческого** в пьесе. Подумать только, какие безжизненные герои расхаживают по многим пьесам, кинофильмам! Иные полагают даже, что живая жизнь убивает героя, что личные его переживания только помеха для показа героического. И вот ходят манекены, живые памятники на котурнах, ряженные в мундиры (как, например, в фильме «Донецкие шахтеры»), говорящие в финалах монологи, которые можно менять друг с другом, — так они безлики...

Надо утверждать такую эстетическую программу нашего советского искусства, которая окончательно сделала бы ясными требования, предъявляемые народом,— требования, суммирующие все величайшие достижения как прошлого в показе «вольного и широкого изображения характеров» и «судьбы человеческой, судьбы народной», так и искусства настоящего, современного нам, творимого лучшими художниками нашего времени.

Кто же мешает создавать живых людей в искусстве? Увы, есть такие. Они — в театрах и в кино. Это они мешали режиссеру фильма «Далеко от Москвы» заснять сцену, где Батманов усыновляет мальчика. Мешали, боясь, что простые человеческие переживания Батманова да еще, не дай бог, слезы его «снизят» образ командира производства. И это — не единственный пример. Я знаю, как стонал Николай Черкасов от многих «положительных героев», умоляя сделать в образе что-либо простое и человеческое, чтобы не говорить одни публицистические монологи и размахивать мечом.

Не ремесленнической сноровки, при которой наружу вылезают приспособленчество, серятина и штампы, не того любительского увлечения драматургией, при котором драматургический пыл автора остывает после первых неудач, и не слепой самовлюбленности, которая часто водит пером драматурга,— нет, мы ждем от драматургов постоянного, упорного труда, который всегда отличает профессионала-труженика от любителя и ремесленника.

Часто приходится удивляться: когда наши драматурги находят время для своего прямого дела? Когда же они это время находят, то еще больше удивляешься, как они что-то успевают написать в такие короткие мгновения своей жизни. Надо время, чтобы отдаться своему таланту. Время, чтобы разобраться в сложности задуманного, чтобы создать нечто, что должно явиться плодом не мимолетных наблюдений, а большой предшествующей жизни художника, чтобы твой ребенок — произведение прошло все необходимые стадии естественного процесса рождения. Однако очень многие торопятся, возводя чрезмерную поспешность работы над пьесой даже в некую особенность творческой индивидуальности (причем таких индивидуальностей оказывается очень много), или же попросту, напугавшись трудностей профессии драматурга, перестают писать пьесы после первой же неудачи.

Задачу, которая стоит сейчас перед драматургами,— создать прежде всего образ нового героя, советского человека, богатого мыслью, прекрасного душой, мужественно преодолевающего трудности и верящего в жизнь, — можно решать только с настоящей волей, с непреодолимым упорством и целеустремленностью. Эта воля должна быть направлена на утверждение высокого профессионального мастерства, на овладение самой сложной техникой драматического искусства, на то, чтобы стать драматургом-мастером, истинным знатоком своего дела, художником своего века, своего народа.

2.

> Режиссер был и будет ответственен за все.
> А. П. Ленский

Многие из тех претензий, которые мы предъявляли драматургу, целиком относятся к режиссуре. Но у нее есть и свои собственные нужды и своя большая вина перед современным искусством театра.

Роль режиссуры в советском театре исключительно велика. Советская режиссура показала себя за годы формирования советского театра, как действенная творческая сила, в живом контакте с артистическим коллективом во многом определяющая идейную и художественную целеустремленность театра.

При всей той истине, что художественное содержание театра определяют прежде всего драматургия, репертуар, что прежде всего от их качества зависит жизнь театра,— режиссер должен отвечать за всё.

Эту ответственность режиссер смело принял на себя с самых первых шагов становления советского театра. Всецело обязанный своими творческими достижениями повседневной заботе и вниманию, уделяемому партией и Советским правительством литературе и искусству, советский режиссер, вооруженный учением Станиславского, активнейшим образом помог советской пьесе занять на сцене ведущее положение.

Однако было бы неверным представлять себе сегодняшнее состояние режиссерского мастерства в розовом свете и не видеть крупных недостатков в нем. Прежде всего режиссеру надо овладеть по-настоящему творческими секретами работы с драматургом, так как эта работа остается, на мой взгляд, попрежнему основным звеном в поднятии уровня драматургии — работа театра с драматургом и драматурга с театром. Практика показывает, что когда режиссер и драматург находят общий язык и достигают взаимопонимания, тогда можно наибольшим образом ручаться за будущее качество как пьесы, так и постановки ее. Но не всегда, к сожалению, режиссура приносит действительную творческую помощь драматургу, иногда режиссер заставляет блуждать драматурга от одного варианта пьесы к другому, вместо того, чтобы суметь сразу поставить верный «диагноз».

Но дело ведь не только в умении работать с драматургом. В режиссерском искусстве также имеются посредственные, серые, безликие, поверхностные работы.

Как часто открывается занавес и до тех пор, пока он не закроется, со сцены в зрительный зал веет страшной серятиной, выдаваемой ни больше ни меньше как за «реалистическое отображение жизни». Иной раз все «верно», действительно иногда «так бывает в жизни», но... где же поиски художественного обобщения, подлинно типического, где творческая вдохновенность, где творческое дерзание, индивидуальность режиссера, его художественная программа?

Партия и советская общественность всегда направляли деятелей искусства на борьбу против формализма и натурализма, но если в театре борьба с формализмом дала осязательные плоды (хотя она и не должна ни на минуту прекращаться), то этого нельзя сказать о борьбе против натурализма, который Маяковский называл «подножным реализмом». Так гаснут искания действительно ярких, богатых, многообразных, смелых по своему решению форм нового искусства социалистического реализма.

Пропала и смелость у некоторых художников. Надо сказать правду: как ни смелы некоторые режиссеры, они не могут забыть той расправы, какую учиняли порой отдельные критики над теми, кто никак не укладывался в рамки их вкуса и требований. Сейчас все больше и больше взывают к смелости в искусстве, но надо действительно быть смелым, очень смелым. Не всегда эта смелость проходит безнаказанно. Особенно для молодых, начинающих режиссеров, работа которых зависит уже от первой постановки, а первая постановка зависит от какого-нибудь начальствующего глаза, имеющего свой вкус, свои представления об искусстве. Надо создать в искусстве атмосферу, наиболее (и не на словах, а на деле) благоприятствующую творческой инициативе, смелости, дерзанию, поискам. Увы, достаточно было Алексею Попову по-своему видеть, а не так, «как положено», некоторые сцены в «Ревизоре», как критики занервничали не только по поводу взглядов Попова, но, главным образом, по поводу... периферийных режиссеров, которых-де может занести чорт его знает куда, дай только им волю. Я поставил далеко не совершенный спектакль «Дорога свободы». Однако в газете «Советское искусство» увидали в этом спектакле потрясение основ и обвинили, что я ни больше ни меньше как расхожусь с основным путем развития советского театрального искусства. Я кроме нескольких мрачных дней ничего не пережил, но многие молодые режиссеры были совершенно устрашены таким редакторским «указанием».

Надо избавить режиссеров, особенно молодых, от критических дубин. Надо наши газеты и журналы по искусству сделать местом для свободных дискуссий, а не рассматривать их, как «вотчину» редактора

(Окончание на 2-й стр.)

Международные отклики

НА ЮГЕ ЕВРОПЫ

12 октября в Афинах было подписано греко-американское соглашение о предоставлении Соединенным Штатам военных баз в Греции. Одновременно подписаны соответствующие протоколы, уточняющие и дополняющие соглашение. Протоколы эти — секретные.

Но уже само соглашение, текст которого опубликован, показывает, что американские агрессоры отняли у Греции последние остатки национальной независимости и суверенитета. Статья 1-я этого соглашения разрешает американской военщине «использовать в военных целях железные и другие дороги, а также земельные участки для строительства военных объектов»; ввозить в Грецию и размещать на ее территории и в ее водах американские войска, суда и военные материалы без всяких налогов и пошлин.

Подписание греко-американского соглашения свидетельствует о том, что Соединенным Штатам удалось, наконец, полностью выбить Англию из греческого седла. Ведь всего лишь несколько лет тому назад Англия была хозяином в Греции. Американская «помощь» согласно пресловутой «доктрине Трумэна» (1947 год) нанесла первый удар по позициям Англии в Греции. «План Маршалла» окончательно расшатал эти позиции. Англии пришлось согласиться с американским требованием о включении Греции в Атлантический блок, хотя лондонские политики и понимали, чем это пахнет.

И, наконец, греко-американское соглашение о базах от 12 октября не оставляет камня на камне от английских позиций. Неудивительно, что английская печать весьма скупо комментирует это соглашение: оно явилось горькой пилюлей, которую вынужден проглотить «младший партнер» Соединенных Штатов.

Греко-американское соглашение о базах примечательно и в другом отношении. Оно служит косвенным доказательством краха «атлантической политики» государственного департамента и является одной из его попыток компенсировать провал планов создания «европейской армии».

Недавно западногерманский журнал «Дер шпигель» высказал любопытную мысль, сводящуюся к тому, что Соединенным Штатам вряд ли удастся принудить Англию и Францию «активно участвовать в антирусской стратегии» и что поэтому Вашингтон стремится сколотить «новую коалицию» для третьей мировой войны. «Этой новой коалицией, — писал «Дер шпигель», — был бы политический и военный союз США с Испанией, Западной Германией и Турцией».

Греция журналом не названа. Но недавнее подписание Соединенными Штатами аналогичного греко-американскому соглашения о базах с Испанией, заявления греческих газет о том, что вскоре такое же соглашение будет подписано с Турцией, и намеки американских политиков на то, что в случае провала ратификации договора о «европейской армии» в парламентах западноевропейских стран Соединенные Штаты заключат двусторонний военный союз с Западной Германией, — все это подтверждает наличие агрессивных замыслов создания «новой коалиции».

Таким образом, соглашение, превращая всю Грецию в стратегическую базу и вотчину агрессивного американского империализма, создает серьезную угрозу миру на юге Европы. Соединенные Штаты снова продемонстрировали свое стремление обострить напряженность международных отношений.

ВОЯЖ ЯПОНСКИХ ДИПЛОМАТОВ

В конце сентября из Токио отбыли в вояж два эмиссара японской правящей верхушки: личный представитель премьер-министра Иосида — Хаято Икеда и нынешний министр иностранных дел Японии — Кацуо Окадзаки. Икеда отправился в Вашингтон, а Окадзаки решил посетить столицы стран Юго-Восточной Азии.

Рис. Бориса ЛЕО

Напомним, что не так давно Токио посетил государственный секретарь США Даллес, который потребовал перевооружить Японию «в возможно кратчайший срок». После его визита японское военное министерство, скрывающееся под вывеской «Управления национальной безопасности», определило размеры будущих вооруженных сил следующим образом: армия 180—210 тысяч; военный флот общим тоннажем в 160 тысяч тонн; авиация 1200—1500 боевых самолетов. Однако на днях заместитель начальника этого управления Масухара провозгласил «необходимым» создать на Японских островах не более и не менее как миллионную армию. Чем вызван вояж Хаято Икеда в Вашингтон, понятно, — надо полагать, что японские милитаристы стремятся окончательно установить масштабы и сроки перевооружения.

Но по какой причине пустился в путешествие Окадзаки? Факты показывают, что этой причиной явилось желание ослабить нарастающее в азиатских странах противодействие политике перевооружения Японии.

Японский министр иностранных дел побывал на Филиппинах, в Индонезии и Бирме. Он разглагольствовал о дружбе, о кротости и всюду лицемерно призывал к «нормализации отношений» с японским правительством. Вместе с тем Окадзаки всячески старался склонить азиатские страны к участию в агрессивном Тихоокеанском союзе, повторяя при этом на все лады избитую клевету о «коммунистической угрозе».

Однако, судя по сообщениям иностранной печати, миссия Окадзаки не имела успеха. Комментируя домогательства Окадзаки, индонезийская печать подчеркивает, что перспективы каких-либо официальных переговоров о Тихоокеанском пакте являются «чрезвычайно отдаленными», так как у Японии и Индонезии не существует «общей точки зрения». Неудачи миссии вынуждена признать даже американская печать. «Общей реакцией в Индонезии на посещение Окадзаки,—отмечал корреспондент агентства Юнайтед Пресс,—были неопределенность и враждебность... Переговоры не дали никаких конкретных результатов».

Вероятно, Икеда «повезло» в Вашингтоне значительно более, чем Окадзаки в Азии.

Оно и понятно. Интересы США и их партнеров — японских милитаристов прямо противоположны интересам азиатских народов.

ЛИТЕРАТОР

Драматургия и театр неразделены!

(Окончание. Начало на 1-й стр.)

или только определенной группы критиков. Пусть идут горячие споры, сшибаются мнения, сталкиваются взгляды и пусть это делается на страницах одной и той же газеты, оставляя безусловное право редактору или сотрудникам редакции высказать и свое мнение, но пусть оно не будет чьей-либо «установкой», каким-либо указующим перстом. От этого только выиграет искусство. Режиссеры, актеры, драматурги, художники должны знать и быть твердо уверены, что всегда они могут ответить на ту или иную рецензию, включая сюда и редакторскую, могут поспорить, и крепко поспорить, без боязни быть заподозренными в нелюбви к критике.

Но есть причина серости в искусстве и поважнее: боясь увести творческую мысль от реальной действительности (а эта боязнь имела и имеет свои основания), желая избежать подмены подлинной правды о жизни идеалистическими субъективистскими представлениями о ней самих художников, режиссеры, как говорится, «вместе с водой выплеснули и ребенка». Творческая пассивность и художественный объективизм — вот одна из болезней, разъедающих искусство режиссера, перестраховавшего с «сознательным преувеличением» и «заострением» образа своих спектаклей, которое не исключает типичность, а полнее раскрывает и подчеркивает ее. Самое вредное в нашем труде — занимать наблюдательные, объективистские позиции равнодушного «исполнителя». Во всем. В трактовке ролей, предлагаемых обстоятельств, художественного образа спектакля, его стиля, его декоративного и музыкального оформления и прочих элементов спектакля. Что бы мы, режиссеры, ни воплощали в своих постановках, мы, говоря словами Чернышевского, должны выносить «приговор над изображаемыми явлениями», а не просто копировать жизнь. Мы должны научиться создавать **художественный образ спектакля,** что предполагает в своей основе активный творческий отбор и отсев жизненных явлений, выдвижение на первый план типичного, наиболее характерного во всех компонентах спектакля.

Без этого и получается искусство «гладкой формы»: ни к чему не придерешься — вот, дескать, жизнь, как ее застали врасплох... Собственная художественная мысль режиссеру при этом явно уже не нужна, никакие «замыслы» режиссера так же не нужны, как не нужны и творческая «смелость», «выдумка», «фантазия» и «воображение». Чего же выдумывать, фантазировать и воображать, когда можно простонапросто механически воспроизводить то, что есть в пьесе, копируя жизнь, заключенную в ней.

В последнее время режиссеры, боясь упреков в «болтовне», стремясь все в мире оценить с позиций «простого физического действия» и, очевидно, во избежание умственных потрясений актеров, пробуют репетировать пьесу без режиссерского плана, перестав искать особый ключ для каждого спектакля.

Теперь режиссерам даже не отводится специальное время для составления «режиссерского плана». Меж тем, например, Пушкин писал, что единый план Дантова «Ада» есть уже плод высокого гения.

Не поставлена и не решена по-настоящему и проблема театральности. Здесь страшно много путаницы. Многие считают, что театральность — это прежде всего какая-то безотносительная к содержанию пьесы и ее стилю праздничность — вообще, яркость — вообще, звонкость — вообще. Ну, а может быть спектакль решен в свинцовых, туманных тонах, без какой-либо крикливой яркости и яркой крикливости? Может быть спектакль разрешен не только режиссерскими «масляными» красками, а, скажем, пастелью? Конечно, да. Но в этих случаях редко отводится место театральности. Да, театральность существует, и прежде всего там, где театр не боится быть театром, где не боится он условностей и во времени и месте действия и проч. и проч. Но мне думается, во многом поможет нам разобраться художественный образ спектакля в целом.

К. С. Станиславский говорил, что актер может сыграть много ролей, но так и не создать ни одного образа. То же самое можно сказать и о режиссере. Режиссер может много поставить спектаклей, так и не создав единого, художественного образа спектакля в целом. Именно поиски его поведут к активному выбору, оценке и отсеву режиссером значительного, существенного, типичного, самого важного — от второстепенного и натуралистически случайного. Этот образ должен выпеться из самого духа пьесы, из внутреннего зерна ее, из понимания «ума и души» пьесы, ее поэзии. Когда найден образ постановки в целом, — значит, найден ключ, открывающий двери в самые разнообразные и содержательные миры впечатлительности. Образ — как бы чувственная форма философской сущности спектакля. То, что ты увидел в пьесе зорким глазом художника. То, как ты угадал человека в пьесе. То, как ты увидел мир, в котором этот человек действует. Аромат пьесы. Ее краски. Характер. Основные внутренние ритмы. В чем самое сокровенное пьесы. В чем чудо искусства. Надо научиться не умалять поэтическую сущность пьесы, а возводить ее в высший сан: сценический художественный образ.

Конечно, при этом режиссерское видение даже одной и той же пьесы достигнет наибольшей разности, ибо к пониманию пьесы каждый режиссер подойдет активно, как самостоятельный художник. Будут разные спектакли, разные театры, какими они и должны быть. Впрочем, не все держатся этого мнения, и с ними трудно что-либо поделать. Объяснить им все значение разнообразия в искусстве? Объясните-ка этим умам, — помнится, писал Бальзак, — которыми владеет мания единообразия, которые требуют единого закона для всех, так же, как единой одежды, единого цвета.., которые рассматривают общество, как один огромный полк.

Художественному и творческому разнообразию театров помогло бы, как мне кажется, и более закономерное следование тем эстетическим принципам, которые трудно отделить от имен великих художников, определяющих наименование театра.

Я понимаю, что ни один из театров не может быть монополистом замечательных принципов, оставленных нам гигантами прошлого. Их великое наследие принадлежит всем. Однако, как мало делают театры, чтобы оправдать имена, которые они носят. А меж тем, ведь это боевые творческие знамена, это пламень, обжигающий душу, это сверкающие звезды для путников, отправившихся на поиски красоты.

Понятно, что «творческий почерк» режиссера или театра в целом, «творческие направления» и «течения» нельзя искусственно выдумать и создать. Надо, чтобы такие вещи органически рождались из внутренней потребности художника смело итти к поискам еще не открытых театральных земель. Надо, чтобы искания составляли натуру художника, натуру беспокойную, не остывающую, никогда не успокаивающуюся.

Следует особо помнить, что свое «театропонимание» у режиссера рождается в самой главной, всеопределяющей области театра — **в работе с актером.** У нас не было настоящей широты взглядов на воспитание актеров, особенно молодых. Педагоги и учителя редко подготавливали актеров к органическому овладению разными жанрами, разными стилями, разными творческими «режимами», так остро ощутимыми, когда с одним и тем же актером или актрисой режиссер работает сегодня в бытовой комедии, завтра — в «высокотемпературной» и «высоковольтной» трагедии, с ее большими внутренними ритмами, страстями и столкновениями, а послезавтра — в какой-либо нежной лирико-романтической сказке. Актер переносил свою бытовую простоту и в шекспировскую трагедию или совершенно оказывался неспособным со своими «романтическими взлетами» играть в бытовой драме. Играют обыкновенно разные вещи с одним «актерским ключом». Уже с этого начинается творческая узость театра, его однообразие и однообразие вообще театров. Живой образ включает в себя совершенно разные качества. Нельзя играть Гамлета, не владея юмором, и нельзя играть Аркашку или Робинзона без душевной драмы. Нужно воспитывать и растить совершенно разные типы и характеры актеров (я говорю не об «амплуа»), актеров комедий и водевилей, актеров — высокогорных смельчаков для трагедий, актеров-бытовиков, таких, как непревзойденные старые мастера Малого театра, актеров «богатой простоты» и предельной человечности, как лучшие художники сцены МХАТ, и хорошо, совсем чудесно, если все такие качества могут вместиться в одном лице.

Да, нам нужны юные Ермоловы и Федотовы, Щепкины и Мочаловы, Леонидовы и Москвины, и никто никогда не упрекнет человека за то, что он не гениален, а только способен, но никто не простит однообразия творческого воспитания, однообразия творческих индивидуальностей.

Пьесы надо иметь для этого самые разнообразные. Без трагической пьесы не воспитаешь трагического актера. Без настоящей полнокровной комедии не будет и сочных, ярких комедийных актеров. Но и театры не помогут драматургии, если мы не будем более придирчиво и последовательно бороться за обогащение актерской палитры, за многообразие творческих стилей актеров, наряду с обязательной борьбой против представленчества, актерничания, увлечения внешним за счет внутреннего...

Однако, как ни первостепенна роль актера на театре, — ну кто, как не актер, раскроет душу пьесы! — режиссеру необходимо поднять искусство постановки в целом. Во многих театральных спектаклях нет режиссерско-постановочной культуры. Часто режиссер выступает только как педагог, умеющий (берем лучший случай) работать с актером. Если режиссер не умеет работать с актерами, не любит эту работу и не считает ее самой важной, то такой режиссер, как известно, будь он самый образованный, нужен театру, как «палач в больнице».

Однако режиссер изучает больше педагогическую деятельность Станиславского (без чего никакой режиссер не может быть режиссером) и совершенно недостаточно его (и других великих мастеров сцены) деятельность как **постановщика,** т. е. не изучает великое умение создавать стройное целое спектакля со всеми его компонентами, среди которых искусство актера занимает основное, ведущее место. Беда, когда постановщик не умеет работать с актером, но беда и тогда, когда режиссер — только педагог, не умеющий создать единое целое спектакля.

Драматургия и театр неразлучны. Поблагодарим же тех, кто всемерно укреплял эту связь. И постараемся сделать все, чтобы пьесы и театры несли подлинное художественное наслаждение зрителям умом и душой пьес, умом и душой спектаклей и великим многообразием всего театрального искусства, самого передового и прекрасного искусства, каким является, несмотря на все ошибки и промахи, искусство Советской страны.

Пусть живет в нас дух вечного, беспрестанного творческого беспокойства! У нас есть великие учителя. У нас есть свои советские традиции высокого искусства, своя советская театральная классика в драматургии и на сцене. И мы должны действительно широко открыть двери творческой смелости, творческим дерзаниям, поискам нового, объединивши силы драматургии и театра. Все для человека! К этому зовет голос эпохи, голос народа, голос партии!

РАЗВЯЗКА В ПЬЕСЕ

Б. ГАЛАНОВ

Чехов писал однажды: «Есть у меня интересный сюжет для комедии, но не придумал еще конца... Не даются подлые концы», и добавлял: «Придумаю конец, — напишу ее в две недели». Хорошо бы некоторым нашим драматургам почаще вспоминать эти слова, тогда, наверное, меньше было бы пьес, авторы которых, не продумав развязки, не выводя ее из самих характеров действующих лиц, прибегают к испытанному средству: сводят героев на собрании или усаживают за праздничным столом и заставляют хором петь песни, или же выводят под занавес, подобно «deus ex machina» (богу из машины) древнегреческих трагиков, некое ответственное лицо, которое мигом все разрешает и разъясняет.

К сожалению, этот упрек относится не только к дурным, ремесленническим пьесам, но иногда и к хорошим, серьезным произведениям, где жизнь изображается в ее сложности и противоречиях, где авторы спорят с укоренившимися штампами и мертвыми схемами бесконфликтной драматургии.

Не так давно журнал «Театр» напечатал пьесу А. Кожемякина «Беспокойная должность». Пьеса заинтересовала многие театры, включена в их репертуар. Она привлекает свежестью и новизной темы, знанием материала. Молодой драматург вывел на сцене советских журналистов в качестве главных героев произведения, в центре событий поставил борьбу редакционного коллектива за утверждение нового, передового, прогрессивного в жизни. Но почему же в этом интересном произведении (в том виде, как оно напечатано в журнале) драматургическое напряжение, по мере развития действия, падает, ослабевают сюжетные узлы, и еще задолго до окончания пьесы зритель уже может предсказать ее развязку? Потому что привычные шаблоны в финале одерживают верх над добрыми намерениями автора.

Главное событие пьесы — разоблачение газетой клеветников, глушителей критики и перерожденцев — происходит в отсутствие секретаря обкома партии. Зритель в самом начале пьесы предупрежден, что Матвей Никифорович Петров срочно вызван для доклада в Москву. Но тем самым заранее снимаются острота и напряжение борьбы. Какие бы угрожающие формы она ни принимала для положительных персонажей, мы все время помним, что главная сила — Петров — еще не введена в действие. И впрямь, появляясь в четвертом акте, он «снимает» все противоречия и трудности: производит необходимые увольнения, перемещения, назначения, раздает благодарности и выговоры, определяет линию газеты и мимоходом, одной директивной репликой «вносит полную ясность» в осложнившиеся было по ходу пьесы отношения супругов Тополевых: «Ну, а насчет семейных размолвок... лучше, чтобы не было. Не для этого живем. Не для этого коммунизм строим».

Конечно, и такой финал не заказан для драматурга, и такое разрешение конфликта возможно в жизни. Но стремление обязательно завершить пьесу идиллически-благополучной картиной часто вступает в противоречие с живой логикой развития образа, не вытекает органически из характера и содержания драматического конфликта.

Для подтверждения этой мысли приведем другую, тоже хорошую пьесу — «Утро наших лет» Г. Леберехта и Ф. Эйнбаума, опубликованную в этом году в журнале «Звезда». Авторы психологически тонко и правдиво разработали драматический конфликт между инженером Удрасом и его женой, убедительно показали всю невозможность для Тийны совместной жизни с мужем, который в прошлом обманул ее, не понимает Тийну, хочет видеть в ней только своего личного секретаря, растущего кулинара, специалиста по шпигованию зайца, свои «безмолвные руки». А Тийна — человек незаурядный, талантливый, в ней, как и в тех молодых побегах, о которых говорит один из героев пьесы, назрела «колоссальная весенняя энергия»; побеги со временем раскроются под солнцем, превратятся в «зеленые листья, в могучие деревья». Возвращение Тийны к мужу в финале пьесы не подготовлено, не мотивировано, противоречит самому содержанию образа. Нельзя же, в самом деле, всерьез поверить словам этой волевой, энергичной, решительной женщины, обращенным в заключительной сцене к Удрасу: «Я видела твое лицо в окно. Ты шел с этими розами, и я поняла, что все будет у нас хорошо... что я не зря приехала». Нет, из этих слов еще ровным счетом ничего не вытекает, ничего не объясняют они зрителям. При чтении заключительной картины (кстати, действие — в который уже раз! — происходит перед большим празднично сервированным столом) невольно создается впечатление, что авторы сверяли развязку своей пьесы с развязками других пьес гораздо охотнее, чем с самой жизнью. Поэтому интересно намеченный конфликт оказался скомканным, сглаженным, подогнанным под определенный стандарт, внутренняя жизнь людей исчезла, художественное творчество уступило место ремесленному приему.

Можно ли, например, представить себе развязку «Онегина» иной, чем та, что гениально найдена Пушкиным? Нет, конечно. Татьяна отвергает Онегина, порывает с ним, и всякое иное, благополучное разрешение темы показалось бы фальшивым, искусственным, натянутым, потому что противоречило бы благородному и чистому облику Татьяны, ее понятиям о моральных принципах, о долге, чести, достоинстве женщины. Можно осуждать решение Татьяны, но нельзя не согласиться, что, действуя именно так, а не иначе, она повиновалась велению своей натуры, «а ее натура, — писал Белинский, — любовь и самоотвержение...»

В подлинном произведении искусства всегда дано самое верное решение темы, пусть даже и не всегда совпадающее с первоначальными замыслами художника, но в конечном счете с необходимой естественностью вытекающее из внутренней жизни образа, из характера действующих лиц.

Толстой говорил по поводу финала «Анны Карениной»: «Герои и героини мои делают иногда такие штуки, каких я не желал бы: они делают то, что должны делать в действительной жизни и как бывает в действительной жизни, а не то, что мне хочется».

Думается, беда многих наших пьес, как раз в том и состоит, что герои этих пьес делают не то, что должны бы делать в действительной жизни, а то, что заставляет делать их автор в угоду заданной схеме.

Самые сложные душевные переломы нередко сводятся к традиционной «перестройке» под занавес. Ну, а если герой и впрямь сложнее той схемы, которая для него заготовлена, и не хочет к четвертому акту целиком перестраиваться? Если в финале пьесы не все досказано до конца, а кое-что заставит зрителя и призадуматься? Если, наконец, не все персонажи усядутся за общим праздничным столом, а расстанутся друг с другом, еще не кончив спор, — живыми, сложными, противоречивыми, — разве это ослабит идейный и художественный финал пьесы, нарушит правду жизни?

Говорят, развязка потому и называется развязкой, что она завершает борьбу антагонистических сил, распутывает сюжетные узлы. Финалом пьесы драматург дает свою оценку вопросам, которые он поднял, вершит свой суд над ее героями. Все это так!

Но, разрубая сюжетный узел пьесы, совсем не обязательно, как полагают некоторые драматурги, ради благополучного конца жертвовать логикой развития характера героя. Сложный, живой диалектический процесс становления, развития характера не всегда укладывается в рамки четырехактной драмы или комедии, хотя нам уже отчетливо видны его определяющие тенденции.

Вот почему кажется убедительным финал пьесы В. Минко «Не называя фамилий». Избалованная матерью и отцом, эгоистка, пустая девушка, живущая в свое удовольствие и думающая только о жизненных благах и удобствах, Поэма не может, да и не должна измениться в среде, где некому на нее благотворно повлиять, где развиваются только ее дурные свойства. Драматург поступает правильно, когда рисует Поэму в финале пьесы зло и горько наказанной, но совсем не раскаявшейся, не осознавшей, что причину всех ее бедствий надо искать в себе самой. Поэма продолжает танцевать, назначать свидания, искать женихов. Разочарования ожесточили, а не смягчили эту пустую душу.

Из-за поверхностной, неглубокой разработки характера героя и конфликт во многих пьесах оказывается неглубоким, мелким, затухает сам собой, прежде, чем это хотелось бы автору. Разве мало еще пьес, в которых действие кончается значительно раньше самой развязки и в последнем действии развязывать, по сути дела, оказывается нечего? В одном споре, в одном остром столкновении герои пьесы уже полностью высказали себя. Но действие еще не кончено, впереди еще целый акт, а то и два. И драматург снова начинает растолковывать зрителю и без того уже абсолютно прояснившийся характер героя пьесы.

Такой недостаток есть в пьесе А. Крона «Кандидат партии». В этой пьесе нащупан жизненный конфликт, сталкиваются интересно намеченные характеры. С напряженным вниманием следим мы за острым, принципиальным спором между молодыми рабочими Николаем Леонтьевым и Анатолием Востряковым, которые придерживаются противоположных взглядов на жизнь, труд, творчество. Но хорошо задуманный конфликт фактически разрешается уже в сцене спора между Леонтьевым и Востряковым на даче. Здесь, в сущности, заканчивается действие пьесы.

В третьем акте возникает новая проблема: совершил или не совершил производственный брак Николай Леонтьев. Но ведь конфликт в пьесе А. Крона глубже, серьезнее частного происшествия с Леонтьевым. И замысел пьесы только мельчится в финале.

Финал пьесы — важнейшая часть драматического произведения, его идейный и художественный итог. Чем острее протекает в пьесе борьба, чем сильнее столкновения противоположных характеров, тем напряженнее развязка. Вспомним, например, полные драматизма финалы горьковских пьес, чеховские развязки, в которых за кажущейся внешней бездейственностью — громадное внутреннее напряжение, или, наконец, знаменитую ремарку Пушкина в финале трагедии о царе Борисе: «Народ безмолвствует». В этом безмолвии народа уже заложены зерна новой исторической трагедии.

В слабости, бездейственности развязок сказываются, как правило, недостатки, свойственные всему драматическому произведению. Слаба развязка, значит, не ясен, не продуман до конца конфликт пьесы, не разработаны характеры героев. Отсюда и повторяющиеся, однообразные концовки. В лучших произведениях классической и советской драматургии развязки столь же разнообразны, как разнообразна сама жизнь, их подсказавшая, как неповторимо разнообразны характеры людей. Островский написал до 50 пьес. Но много ли встретится у него повторяющихся финалов? И дело тут не только в искусном владении «секретом» развязки, а в умении зорко всматриваться в жизнь и в полном соответствии с правдой жизни, с характером и поведением своих героев, — всегда по-новому, но всегда естественно и просто развязывать сюжетный узел пьесы.

Драма требует действия

Т. ТРИФОНОВА

Имя Валентина Овечкина прочно связано с жизнью современной деревни: его беспощадно-правдивые очерки о «районных буднях» опередили многие «колхозные романы» глубиной постановки вопросов и жизненностью изображения.

Геннадий Фиш давно известен, как писатель, в течение многих лет работающий над проблемами современной агробиологии.

Совместная работа таких писателей не может не вызвать большого интереса: мы заранее ожидаем, что в пьесе скажутся и глубокое знание жизни, и серьезная научная осведомленность, и присущая обоим авторам публицистическая острота.

И мы не обманываемся. В пьесе «Народный академик» провозглашаются очень важные, правильные мысли, ставятся такие проблемы, которые ныне, после сентябрьского Пленума ЦК КПСС, приобрели особенно большое значение.

Речь идет о борьбе за высокий урожай, говоря словами главного героя пьесы полевода Ермакова, — о борьбе за то, «чтобы хлеба у нас было очень много. Чтобы он был доступен всем, как вода, как воздух».

И эта задача не просто формулируется, а раскрывается с разных сторон, во всей своей сложности. Для того, чтобы добиться высоких урожаев, надо непрерывно совершенствовать свой труд, искать новых методов, как это делает Ермаков. Но эти поиски встречают многочисленные препятствия, вызывают серьезные конфликты. Нити всех конфликтов сходятся к Ермакову — фигуре жизненно правдивой. Личные успехи Ермакова приносят ему Сталинскую премию, но его метод встречает противодействие со стороны бюрократического руководства в лице Шугаева, заведующего областным отделом сельского хозяйства. Он требует, чтобы методы Ермакова не только не распространялись в других колхозах, но чтобы и в колхозе «Труженик» опытные участки были резко отграничены от производственных посевов. Эти требования — не только проявления бюрократизма Шугаева: сам Шугаев опирается на канцелярский стиль руководства сельским хозяйством, когда «все за всех решило министерство — в Москве, на Орликовом переулке», когда «трудно отличить хорошего агронома от плохого», потому что все заранее предусмотрено «агроинструкциями, от которых не позволено ни на шаг отступать».

Не находит Ермаков настоящей поддержки и у секретаря райкома Белоусова, который, с одной стороны, радуется успешным опытам новатора, а с другой — боится проявить самостоятельность и выступить против областных руководителей. Наконец, не сразу поддерживают его и в обкоме партии: недавно приехавший в область секретарь обкома Ларин недостаточно знает местные условия и опирается на тот опыт, который приобрел, руководя одной из областей Поволжья. Но Поволжье и Зауралье — разные зоны, с разными условиями. Очевидно, что и инструкции должны быть для них разные, и сроки весеннего сева не могут устанавливаться одни.

Пьеса поднимает важнейший вопрос о необходимости конкретного, смелого руководства, не боящегося нового, не прячущегося за циркуляры. Авторы доказывают, что творческая инициатива должна получить простор не только на опытных участках, но и во всем колхозном производстве, что народ вырос и не только подготовлен к восприятию нового, но и сам творит это новое.

Обо всем этом читаешь с интересом, — это живо и непосредственно связано с тем, что так радостно взволновало нас в решениях партии и правительства.

Авторами верно намечены и расстановка сил, и образы действующих лиц: все это взято из жизни.

Но характеры этих лиц не нашли в пьесе полного и глубокого раскрытия, а конфликт, при всей своей жизненной остроте, не получил драматического напряжения. Рассказывая содержание пьесы, мы невольно, но не случайно употребили слова «провозглашают» и «доказывают». К сожалению, метод декларативных утверждений и логических рассуждений решительно преобладает над живым показом и художественным убеждением. То, что авторы последовательно излагают события, без достаточного их отбора, обусловило вялый, описательный характер пьесы, лишенной жанровой определенности.

Это не драма и не комедия, хотя в ней есть элементы и драматические (момент, когда колхоз пересевает пшеницу на уже засеянных полях), и комические (приезд Шугаева), и лирические (объяснение Ванина с Таней), и публицистические (разговор в кабинете Ларина, отчасти — заключительная сцена в поезде). Но события эти глубоко не разработаны, многое в пьесе осталось лишь названным, и произведение получило иллюстративный характер: каждый персонаж, каждая сцена иллюстрирует какую-то верную мысль, но не становится необходимым шагом в развитии драматургического конфликта.

Драматургическая слабость пьесы сказалась и в том, что действие не нарастает, а постепенно идет на убыль. В первом акте успех Ермакова, только что удостоенного высокой награды, и праздничное настроение его односельчан очень резко сталкиваются с казенными рассуждениями Шугаева, и это столкновение обещает напряженную и интересную борьбу. Но в следующих актах авторы пошли по линии комментирования событий, происходящих за кулисами, и ожидаемой напряженности не получилось. В последней картине все главные герои соединены в поезде (они возвращаются из Москвы, из Центрального Комитета партии, где разрешились волновавшие их вопросы). Эта картина уже окончательно лишена динамики: по очереди высказываются то Белоусов, то Ларин, то Ермаков, то Ванин. Они сообщают читателю верные и интересные мысли, но пьеса уже кончилась до этих высказываний...

Пьеса явно перегружена подробностями, имеющими побочное значение. Ведь главное в ней — это центральный конфликт: борьба Ермакова за новое, против бюрократизма и рутины. Его судьба, его характер и должны были стоять в центре внимания. С этой точки зрения очень важны и его взаимоотношения с женой, Дарьей Прохоровной — женщиной, которая прошла рядом с ним долгую жизнь, но не стала его помощницей в работе и борьбе; и его отношения с молодой колхозницей Серафимой, к которой не без некоторого основания ревнует его жена; и его отношения с руководителями района и области и со своими односельчанами... Но благодаря тому, что пьеса перегружена многими другими мотивами, все эти отношения, важнейшие для раскрытия характера Ермакова, оказываются очерченными слишком бегло. В сущности, мы почти не видим его характера, как не видим развития характеров ни Дарьи Прохоровны, ни Серафимы.

Развитие отношений между Таней и Ваниным занимает в пьесе немало страниц, хотя эти лирические сцены никак не связаны с основным конфликтом. Необязательным оказалось в пьесе присутствие студентки Лены — сначала ее приезд для работы над дипломом, потом ее случайное появление в финале, в поезде, когда она едет в колхоз на постоянную работу.

Авторы пользуются рассказом чаще, чем показом. Это не значит, конечно, что надо было непосредственно на сцене показать сев или уборку. Разумеется, все это может быть с успехом отражено в речах персонажей. Но тогда эти речи должны передавать не готовые результаты, а поиски и столкновения; в этих речах герои должны бороться и принимать решения. В пьесе же дело происходит совсем иначе. Даже такой волнующий момент, как решение о вторичном севе на уже засеянных, согласно инструкции, полях, передан только в пересказе как уже совершившийся факт. А ведь подобное решение принять было не легко — это ясно каждому, кто представляет себе крестьянский труд и знает, как драгоценно весной каждое зерно. В одной из реплик Белоусова (в сцене его беседы с секретарем обкома Лариным) заложен великолепный материал для такого драматического эпизода. Белоусов говорит: «Один тракторист при мне подвел трактор к зеленому полю, направил его на веху, зажмурился, выругался в три этажа и так и поехал по пшенице, с закрытыми глазами...». В этой короткой фразе характер неизвестного тракториста раскрывается, пожалуй, не меньше, чем в иных длинных разговорах.

Один из лучших эпизодов пьесы — сцена, когда дождливым утром колхозники обсуждают: как быть, если дождь перестанет? Подчиниться ли инструкции, на выполнении которой настаивают руководители, или, применяя оправданный опытом метод Ермакова, задержать сев? Здесь выявляются и некоторые черты строптивого колхозника Семена, предлагающего потихоньку снять со всех сеялок диски, «чтоб нечем было сеять», и характер энтузиастки новых методов Серафимы, которая заявляет: «Соберу баб, крикнем в одну душу: «Не позволим! Не будем сеять, подождем до времени!» — и жалуйтесь на нас, куда хотите!».

В этой сцене раскрываются и существенные черты характера Ермакова: в его отказе «правду... воровским образом отстаивать», в его трезвом решении: «Будем сеять... А что делать? Снимут тебя, новому председателю скажут: сей!» — ощущается ясный и целеустремленный человек. Но дальше, до самого конца пьесы, характеристика героя ничем не обогащается, и Ермаков только высказывает свои мысли — мысли интересные и правильные.

Показать богатство мысли советского человека — **важная задача литературы,** в том числе и драматургии. Нет оснований возражать против монологов-раздумий, против научных, теоретических споров: они отразят тот высокий уровень интеллектуальной жизни, которого достигли советские люди. Но, во-первых, они должны быть органически включены в действие (хотя бы это действие заключалось в столкновении мнений — ведь борьба мнений тоже может составлять сюжет произведения). А во-вторых, они должны быть органически связаны с целостным характером персонажа.

Если рассуждения Ермакова о новых методах и его раздумья о новых сложных задачах в последнем акте лишь подтверждают, иллюстрируют то, что мы о нем уже знаем, и не двигают действие, то они, во всяком случае, не расходятся с его характером, не выглядят случайными. Иначе обстоит дело с некоторыми другими персонажами. Неубедительно звучит, например, речь колхозника Кононова, который то ссылается на Гиппократа, то цитирует по-своему Галилея: «Нет, так вашу раз этак, все же она вертится!» Это звучит, как случайная и смешная черта его речи, не связанная с его образом.

Несомненный интерес представляет попытка авторов создать образы руководителей: секретаря райкома Белоусова, бывшего боевого командира, растерявшегося перед трудностями («Тут, брат, обстановочка посложнее фронтовой!»), секретаря обкома Ларина, работника серьезного и цельного, но ставшего несколько самоуверенным («Вытянули три области в передовые, ну, мол, и с этой как-нибудь справлюсь»), и, наконец, заведующего областным отделом сельского хозяйства Шугаева — бюрократа и канцеляриста, не способного откликнуться на живую инициативу из боязни ответственности. Образы Белоусова и Ларина даны верными, но уж очень беглыми штрихами. За ними скорее угадываешь, чем видишь своеобразные человеческие характеры. Шугаев выписан полнее, он много раз появляется и вступает в открытое или скрытое столкновение со многими персонажами, благодаря чему его характер становится более определенным, чем другие. Но нельзя не посетовать, что, рисуя Шугаева, авторы слабо использовали оружие сатирического заострения. В особенности досадно, что авторы не использовали для сатирического обличения Шугаева такое действенное средство, как речевая характеристика: речь Шугаева, уж очень безличная, гладкая, по существу, не отличается от речи Ларина или Ермакова. Правда, некоторые сатирические штрихи в облике Шугаева заметны, но они почти начисто снимаются вполне мирным обсуждением его дальнейшей судьбы в последней сцене: «Я посмотрел его учетную карточку, — говорит Ларин. — Он совсем не был на низовой работе. Сразу из института он пошел по областным учреждениям. То в хлебной инспекции, то в Госсортфонде, то в Сельхозснабе»... Этими вескими мотивировками бюрократизм Шугаева как будто оправдан: оказывается, он почти не виноват — обстоятельства так его воспитали. Конечно, так иногда бывает, но не в этом задача изображения отрицательного персонажа.

Жизнь властно вторгается в драматургию, она требует, чтобы писатели настойчиво искали новых путей, воплощали в образах важнейшие вопросы современности. Пьеса В. Овечкина и Г. Фиша — одна из интересных и содержательных попыток в этом направлении. И хотя, видимо, будет трудна для постановки, нельзя не приветствовать самую попытку создать пьесу о главных проблемах нашей жизни.

В. Овечкин и Г. Фиш. «Народный академик». Пьеса в трех действиях. «Новый мир», № 10. 1953.

ФЕЛЬЕТОН

Егоров пишет...

Итак, где же ваша кандидатская диссертация, научный работник, преподаватель Московского института востоковедения Егоров? Нет диссертации? Где другие, более или менее значительные труды? Нет более или менее значительных трудов? Покажите маленькие, ну, статейки хотя бы.

Может быть, вы перегружены партийной, общественной работой? Сколько же партийных поручений выполнили вы за последние пять лет?

Труды Егорова... Вот они — клевета на двух, на пяти, на десяти страницах, клевета в один адрес, в десять адресов, клевета под копирку — одно заявление в несколько инстанций, клевета тематически разнообразная — для каждой инстанции особый вопрос.

Долгие годы отданы этому занятию. Оклеветаны три директора института, все составы партийного бюро, начальник главка, большая группа сослуживцев, группа работников бывшего Министерства высшего образования.

Это еще не предел возможностей Егорова. Его не поддержал райком партии — Егоров клевещет на райком...

Других писаний у Егорова нет.

Устные выступления Егорова — это сплошное обливание грязью всех — коллег по кафедре, руководителей института, партийного бюро, коллектива в целом, даже студентов. Предложения Егорова... Вот они: такого-то убрать, такого-то выгнать, такого-то лишить политического доверия — короче, разогнать весь институт. Других выступлений, других предложений у Егорова за все эти годы не было.

Для чего же все это делается?

Разобравшись в объемистых папках, приходишь к выводу: это делается для самозащиты.

Но от кого защищается Егоров?

Разобравшись в его прошлом и настоящем, приходишь к выводу: Егоров отбивается от того, что предстоит ему завтра. А завтра докажет окончательно несостоятельность научного работника Егорова.

С четверть века назад он окончил институт, три года учился в аспирантуре. Должен был бы даже при средних способностях получиться дельный специалист.

Но дельный специалист так и не получился. С чем же итти дальше?

Начинаются попытки предупредить это «дальше». Клевета становится броней. Клевете Егоров умеет придать вид правдоподобия. Откровенную ложь он перемежает с таким материалом, который соответствует фактам. Есть, например, недостатки в работе Института востоковедения? Немало. Егоров берет факт, другой, которыми уже заинтересовались партийные или государственные инстанции, и вписывает в кляузу рядом с клеветой.

Возразите Егорову, и он немедленно занесет вас в книгу лиц, на которых клевещет. Во время дискуссии по языкознанию вдумчивым исследователем показал себя один из научных работников института. Но для Егорова — это лишь подозрительное лицо с такими данными в анкете, которые, по его мнению, не дают талантливому лингвисту права работать там, где в штате состоит обличитель всех и вся.

У персонажа из знаменитой пьесы Горького была склонность к необыкновенным словам. Гибралтар — вот слово! Но это безобидная забава босяка. У Егорова свои «гибралтары». «Зажим моих разоблачительных материалов», «ужасно», «кошмарно», «я просто поражен», «институт засорен», «миф», «невероятно» — все это из словаря многолетних клеветнических работ. Заявления обрушиваются на честных людей — они должны потом объясняться устно и письменно, трепать нервы, бесцельно тратить время.

За избиение соседа по квартире Егоров приговорен к году исправительно-трудовых работ. В партийном деле записан строгий выговор с предупреждением. Но он остается в стенах института. Студенты просили избавить их от него — он плохо знает предмет. И все же он продолжает преподавать турецкий язык.

Нельзя не упрекнуть коллектив института в том, что делу Егорова позволили разрастись. Разрослось оно из-за вялых, нерешительных действий коллектива, из-за робости научных работников. Егоровым занимались, но лишь так, чтобы наскоро отделаться от казуса, и потому добивались только перерыва в деле, а не финала.

Непозволительно долгое время сотрудники Института востоковедения не проявляли мужества и твердости.

Недавно придумали новый вариант старого дела, мягкий и дипломатический. Опять вспомнили о том, что у клеветника нет кандидатской диссертации.

— Диссертация была!— утверждает Егоров.— Но она погибла в огне Ленинграда.

Это также стилистический «Гибралтар». Но сделали вид, что «Гибралтару» верят. Погибла диссертация? Жаль... Так не угодно ли будет отправиться на год в аспирантуру Академии наук и тем обновить свою творческую жизнь?

Так еще раз было проявлено малодушие. Оно прибавило Егорову наглости.

Он отвечает презрительным отказом на почетное предложение:

— Вы хотите избавиться от меня? Избежать моей критики? Не выйдет. Не уйду, пока не расправлюсь с вами.

Егорову совсем и не нужна наука, зачем ему академия? Он и дальше намерен действовать по прежнему методу — клеветать, изматывать людей, мешать всему коллективу и таким, только таким способом сохранять свое место в нем.

Есть непреложный закон: сила напора таких индивидов, как Егоров, обратно пропорциональна силе отпора со стороны коллектива. Закон совсем не нов, как не новы на земле клеветники, шантажисты, запугиватели. Но особенно нетерпимы они у нас. Такой клеветник, шантажист, устрашатель вредит коллективу, разлагает его, отравляет сознание людей.

Слишком долго терпели Егорова, слишком вяло боролись с ним. Так пусть же теперь коллектив позаботится о чистоте своего состава — безотлагательно, твердо и решительно.

С. МАРВИЧ

УСПЕХ СПЕКТАКЛЕЙ БОЛГАРСКОЙ ОПЕРЫ И БАЛЕТА

Московские зрители проявляют большой интерес к гастролям Болгарского государственного театра оперы и балета. Билеты на все его спектакли были проданы в первый же день.

15 октября на сцене Государственного музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко с большим успехом прошла героическая опера «Момчил» композитора Любомира Пипкова, за крупные творческие успехи трижды награжденного национальной Димитровской премией.

Вчера состоялся показ героического национального балета «Хайдутская песня» молодого композитора Александра Райчева. Действие балета происходит в сороковых годах прошлого столетия. В балете рассказывается о судьбе пастуха Чавдара и его невесты Румяны, участников борьбы болгарского народа против турецкого ига. Эпилог посвящен Апрельскому восстанию и освобождению Болгарии русскими войсками. Балет поставлен лауреатами Димитровской премии заслуженным артистом Анастасом Петровым и Ниной Кираджиевой, под руководством заслуженного деятеля искусств Туркменской ССР Н. Холфина. Дирижер — лауреат Димитровской премии Атанас Маргаритов. В главной роли пастуха Чавдара выступил Асен Гаврилов, невесты Чавдара Румяны — лауреат Димитровской премии Люба Колчакова.

Сегодня вновь будет показана опера «Момчил». Вслед за этим театр покажет оперу М. Глинки «Иван Сусанин» и музыкальную драму М. Мусоргского «Борис Годунов».

Гастроли Болгарского государственного театра оперы и балета продлятся до конца октября.

У ленинградских писателей

ЛЕНИНГРАД. (**Наш корр.**). На днях в Доме писателя имени В. В. Маяковского состоялось обсуждение поэтического материала пяти последних номеров журнала «Звезда».

С обзором опубликованных в «Звезде» произведений ленинградских поэтов выступил Г. Пагирев. В обсуждении приняли участие С. Бытовой, М. Дудин, Б. Кежун, Н. Кутов, В. Назаренко, Н. Новоселов, Е. Рывина, А. Решетов, В. Торопыгин, Л. Хаустов, А. Чивилихин.

Отмечалось, что в этом году в «Звезде» был опубликован ряд интересных произведений. Однако поэтический отдел журнала находится еще в неудовлетворительном состоянии. Качество печатаемых стихов не отвечает возросшим требованиям читателя. Во многих стихотворениях чувствуются благодушие и самоуспокоенность.

* *
*

Вышел новый, пятый номер «Ленинградского альманаха», центральное место в котором занимает новый роман В. Пановой «Времена года».

В книге много стихов, рассказов и очерков, раздел сатиры и юмора. Альманах публикует статью академика К. Быкова «По столбовой дороге павловского физиологического учения», воспоминания члена-корреспондента Академии наук СССР В. Вологдина «Путь ученого», статью П. Куприянова и С. Либова «Некоторые новые пути в хирургии», заметки В. Кетлинской «О труде писателя» и т. д.

В критико-библиографическом разделе помещен ряд критических статей.

Халлдор **ЛАКСНЕСС**

Страницы из романа

«Я считаю, что осуждение движения мира не будет иметь успеха, потому что это осуждение противоречит здравому человеческому смыслу. Я думаю, что в нашей борьбе за мир и дружбу между народами поэты и писатели не дадут себя запугать. Я считаю, что борьба за мир имеет такое же значение, как жизнь самой нации. Мы — сторонники мира, потому что хотим, чтобы дети земли жили и наслаждались счастьем жизни». Эти проникновенные слова сказал весной нынешнего года на собрании сторонников мира в Стокгольме знаменитый исландский романист и видный общественный деятель Халлдор Кильян Лакснесс, в настоящее время приехавший в СССР.

Халлдор Лакснесс — бессменный председатель общества «Исландия — СССР». Он много сделал для того, чтобы познакомить трудящихся Исландии с жизнью Советского Союза. Впечатления от своих многократных поездок в СССР он воплотил в книгах путевых записок «Путь на Восток» и «Русская сага».

Всемирный Совет Мира наградил Халлдора Лакснесса Международной премией мира за его литературную деятельность на службу мира.

В 1948 году Лакснесс написал роман «Атомная станция».

Мы публикуем впервые на русском языке в сокращенном виде отрывок из седьмой главы и два отрывка из восьмой главы этого романа. Повествование в романе ведется от лица деревенской девушки по имени Угла, прислуги в доме исландского богача, члена альтинга, консерватора Буи Арланда, пайщика Американского акционерного общества, которому в народе дали ироническое название «ФФФ» — «Фабрика фальшивых фактур».



НА СОБРАНИИ ЯЧЕЙКИ

Отрывок из седьмой главы

...На другой день девушка отозвала меня в сторону и сказала: ей поручено сообщить мне, что я могу притти. Завтра вечером я могу пойти туда вместе с ней. Ночь я спала беспокойно, думая о роковых поступках, на которые меня толкало любопытство или моя врожденная испорченность. Редко я бывала так разочарована, как после посещения собрания ячейки. Или, вернее, редко я испытывала такое облегчение.

В низком подвальном помещении собрались мужчины и женщины, большей частью это были пожилые люди. Все они пришли прямо с работы и не успели переодеться. Мест всем не хватило, некоторые стояли вдоль стен, другие сидели на полу. Вот и все ужасы!

Собрание должно было высказаться по проекту Центрального комитета о кампании партии в связи с выборами в муниципалитеты. Долго спорили о том, нужно или не нужно распахать какое-то болото в Мосфеллсвейте. Многие высказывались за изменение порядка перевозки и распределения молока. Один старый человек сказал хорошую речь о необходимости внести в программу пункт о причалах для лодок в городском порту. Сейчас положение таково, что рыбаки, ловящие рыбу с маленьких моторных лодок, полностью вытеснены из порта, людям, которые снабжают жителей столицы свежей рыбой, некуда поставить на причал свои лодки в пределах всего города. Потом начали обсуждать следующий пункт повестки дня — вопрос о детских яслях. Я сидела, забившись в угол, на диване, на котором нас было шестеро, и, наверное, задремала. Во всяком случае, я не помню, чем кончился вопрос о детских яслях.

Слово попросил молодой человек и начал говорить о газете. Это был друг продавщицы из булочной.— Партия снова должна оказать помощь газете, нужно обратиться ко всем членам партии, найти новых подписчиков, собрать деньги, раздобыть надежных гарантов. На прошлой неделе газета не закрылась только по чистой случайности. Правительство перестало давать объявления в газету, поскольку газета разоблачила его планы — лишить народ родины, продать страну. Торговцы родиной собираются отвлечь внимание народа выкапыванием праха «Любимца народа»* из его могилы в Дании и организовать торжественные похороны в Исландии. Крупные оптовики перестали давать объявления в газету, поскольку она заявила, что они являются владельцами фирмы «ФФФ» в Нью-Йорке. Владельцы кинематографов не хотят больше давать объявлений, поскольку в газете было написано, что в Голливуде не умеют делать фильмов. Слова правды ударили по тем, кто боится правды, как злейшего классового врага, боится, что народ узнает правду. Рабочие должны снова встать на защиту своей газеты. Газета — это корова бедняка. Если он зарежет ее или даст ей погибнуть, семья умрет с голоду.

Во время этой речи я проснулась.

Я увидела, как эти бедные и усталые люди, такие же усталые и бедные, как и мои родители, живущие в долине, стали вытаскивать кошельки из карманов, открывать их своими усталыми руками, и мне захотелось поцеловать и облить слезами эти руки. Бедняки вынимали знаменитый грош вдовицы, некоторые вытряхивали кошелек над столом, а те, у кого не было кошельков, старательно выводили свои имена на списке. И я почувствовала, что я во всем и навсегда буду вместе с этими людьми, независимо от того, какие бы скучные темы они ни обсуждали, вместе с ними я буду решать вопрос о том, следует ли распахать болото в Мосфеллсвейте, вместе с ними бороться против господ, которые собираются обмануть их, украсть и продать их родину. Я тоже нацарапала свое имя на списке и обязалась вносить десять крон в месяц в фонд газеты, хотя я никогда и в глаза ее не видала.

Хозяйка квартиры предложила нам выпить кофе после окончания собрания, но многие, в том числе и я, сказали, что мы торопимся домой, некоторые не успели еще и вымыться, а было уже поздно. Хозяин дома проводил меня до дверей. Он председательствовал на собрании. Он просил меня притти и в следующий раз и тогда уже обязательно остаться пить кофе.

Вот так я и побывала на собрании ячейки.

УЖИН

Отрывок из восьмой главы

Любезные американцы приходят, когда время приближается к полночи. Они перестали оставлять верхнюю одежду в передней и проходят прямо в кабинет к хозяину. Встречая прислугу, они хлопают нас по спине и угощают сигаретами и жевательной резинкой. Обычно они не засиживаются. После их ухода, как и прежде, появляются премьер-министр, министры, директор департамента по борьбе с чумой среди овец, несколько депутатов альтинга, оптовые торговцы и судья, застенчиво-грубый, всегда печальный господин, издатель газеты, в которой пишется о том, что мы должны продать страну, епископы, фабриканты сельдяного масла. Собрания заканчиваются далеко за полночь, гости беседуют тихо и расходятся удивительно трезвыми.

Но на другой день после тайного сборища высокопоставленных лиц по эту сторону улицы всегда начинается открытое сборище гораздо менее высокопоставленных лиц на другой стороне улицы. Очевидно, здесь существует какая-то связь. Народ хочет говорить с премьер-министром. У всех этих людей одна цель: прочесть адрес премьер-министру или вручить ему письма, в которых его умоляют не продавать страну, не лишать ее суверенитета, не позволять иностранцам строить здесь атомную станцию для использования ее в атомной войне. Приходят представители союзов



«...Они перестали оставлять верхнюю одежду в передней и проходят прямо в кабинет к хозяину...».

молодежи, школ, студентов, союза подметальщиков улиц, женских союзов, союза конторских служащих, клуба верховой езды. Во имя бога-создателя, давшего нам нашу страну для того, чтобы мы владели ею, страну, которая не была отнята ни у кого другого, не продавайте эту страну, нашу родину, дарованную нам богом. Мы просим вас, ваше превосходительство.

В городе было тревожно, люди убегали с работы среди бела дня и, объятые страхом, собирались группами или пели национальный гимн. Люди, о которых этого нельзя было и предположить, выступали с речами, в которых говорилось все об одном и том же: ...мы согласны голодать, мы согласны не жить больше в домах, наши предки ведь жили не в домах, а в землянках, и все же были людьми. Мы согласны на все, на все, на все, кроме одного, одного-единственного: не продавайте страну, за права которой мы боролись в течение семисот лет, мы заклинаем вас, ваше превосходительство, всем святым для народа—не превращайте нашу молодую республику в пристройку к иностранной атомной станции. Только не это, только не это.

И пока такие собрания продолжались по ту сторону улицы, все двери у нас тщательно запирались, и фру говорила: «Опустите гардины на окнах».

Однажды, когда дни стали совсем короткими, в доме разыгрался следующий акт драмы: иностранные и отечественные гости были приглашены вместе на ужин. Гости собрались часов в девять, одетые по-праздничному, только мужчины. Пока они здоровались друг с другом, мы подавали коктейли. На столе были американские сэндвичи, языки, цыплята, салаты — ко всему этому полагались специальные вина, позже подали лакомые десерты. Ели стоя. В заключение в большой чаше зажгли пунш, подали виски и джин. Подавали девушки, приглашенные из ресторана, в кухне трудились получившие специальное образование поварихи. Янки ушли рано, и вскоре после их ухода исландские бонзы запели «Это были веселые парни» и «Через холодные пески пустыни». В полночь официантки сообщили на кухне, что мужчины начали их щипать, когда они разливали им вино. Вскоре девушки ушли домой и мужчины были предоставлены самим себе. К ночи они стали пьянеть, и Тэнгер помогал хозяину выводить и даже выносить в автомобили тех, кто не мог итти сам. Когда вечер окончился, мне приказали убрать комнаты, вытереть пятна, очистить пепельницы, открыть окна. Оставался только премьер-министр, совершенно пьяный, скорчившийся в кресле, да какой-то ловкач из акционерного общества «Снорреэдда», абсолютно трезвый, ибо он только спаивал премьера. Хозяин уселся в своем кабинете и листал журнал.



«...Оставался только премьер-министр...»

Рис. Бор. Ефимова

— Почему я хочу продать страну? — спросил премьер-министр. — Потому что этого требует моя совесть. — В этом месте он поднял три пальца правой руки. — Что такое Исландия для исландцев? Ничто. Только Запад имеет значение для Севера. Мы живем ради Запада, мы умираем ради Запада. Только Запад. Малые государства — навоз. Восток должен быть уничтожен. Доллар должен господствовать.

— Мой друг, не следует думать вслух,— сказал доктор Буи Арланд.— Здесь люди. Они могут не понять того, что мы думаем, и даже понять, что еще хуже.

— Я хочу продать страну,— ревел премьер-министр,— все ради этого. Хоть тащите меня за волосы по всему городу.

— Мой друг...— сказал доктор.

— Жри навоз,— сказал премьер-министр.— Даже если меня публично выпорют на Аустурвэдлур ** и выбросят меня к чорту из правительства, я все равно продам страну. Доллар должен победить, хотя бы для этого пришлось отдать страну.

— А где же люди? — спросил он, вдруг обнаружив, что гости ушли. Затем он бросил стакан на пол, встал, расправил плечи. Очевидно, это была врожденная привычка у этого маленького, толстенького человека. Он был так пьян, что в нем не оставалось ничего, кроме второй натуры. Тэнгер помог ему выйти, надел на него шляпу, и пока он шел, и в комнате, и в передней звучало эхо:— Я — премьер-министр... Доллар должен господствовать.

Они уехали, и хозяин посмотрел на меня, улыбаясь.

— Мой тесть — прекрасный человек, но иногда, когда слишком перехватит, шутит. Нам не следует помнить об этом... Он очень честный человек, во всяком случае, когда пьян. В сущности трезвые люди не бывают честными. Трезвому человеку нельзя верить ни в одном слове. Я хотел бы быть пьяным.

Он снял очки, тщательно вытер их, снова надел и посмотрел на часы: давно пора спать. Но пройдя до половины комнаты, обернулся и продолжал монолог:

— Да, да, на него можно полностью положиться: если он заверит в чем-либо и клянется в этом, будучи трезвым, и ставит честь об заклад, — тогда можно с уверенностью сказать, что он лжет. Если он публично трижды клянется именем своей матери, тогда он думает прямо противоположное тому, что говорит. Но когда он пьян, он говорит то, что думает, даже если он клянется.

Я вздрогнула и спросила:

— Он собирается продать страну?

— А разве вы не равнодушны к политике?

— Да, но я вдруг подумала о моем отце, о церкви и о... ручье...

— О каком ручье, — удивленно спросил он.

— О ручье...

Я хотела сказать еще что-то, но не смогла. Больше я ничего не сказала и отвернулась.

. . . .

— Гм, — сказал он, — спокойной ночи.

КЛЯТВА

Отрывок из восьмой главы

Народ теснится все ближе и ближе к зданию альтинга, речи становятся все более и более страстными. Поют национальный гимн до хрипоты. Кричат — что же альтинг не осмелится дать ответ?

Члены альтинга сидят за закрытыми дверями и обсуждают вопрос — уступить ли им Рейкьявик или какой-либо другой залив, также пригодный для создания атомной станции в атомной войне. И поскольку вопрос еще далеко не обсужден до конца, они медлят с ответом народному собранию, шумящему на площади. Видно, как то один, то другой депутат выглядывают через окно балкона с улыбкой на лице, которая должна означать, что они совершенно спокойны. На самом деле эта улыбка—вынужденная гримаса. Наконец, входная дверь уступает натиску масс, люди потоком устремляются в здание. Тогда, наконец, открывается дверь на балконе альтинга и на нем появляется маленький, толстенький напыщенный человек и становится в позу. Он ждет, пока внизу прекратится пенье гимна, расправляет плечи, поправляет галстук, поглаживает себя по затылку, подносит два пальца к губам и откашливается.

— Исландцы! — Он начинает говорить глубоким, спокойным отеческим тоном. Народ замолкает, обманутый спектаклем.

— Исландцы! — И он снова повторяет это слово, такое маленькое и такое великое. Он поднимает три пальца над толпой и произносит клятву медленно и торжественно, делая длинные паузы между словами:

— Я клянусь, клянусь, клянусь всем испокон веков святым для народа: Исландия не будет продана.

Перевела **Н. КРЫМОВА**

* Исландский писатель Ионас Халлгримссон (1807—1845), прах которого был перевезен из Дании в Исландию в 1945 году.— **Прим. переводчика.**

** **Площадь перед зданием альтинга в Рейкьявике. — Прим. переводчика.**

Николай **ПОГОДИН**

„Легенда о любви“

Следует прежде всего отметить заслугу Театра драмы, поставившего «Легенду о любви» Назыма Хикмета. Драматические произведения, подобные тому, которое написал Хикмет, могут подолгу ждать сценического осуществления, пугая театры своими громадными задачами. Примериваясь к пьесам подобного масштаба, театры обычно не доверяют своим артистическим силам и, хотя пьеса всех восхищает, долго раздумывают, как ее ставить и можно ли ее вообще вынести на сцену.

Для понимания пьес, составляющих явление в драматической литературе, требуются время и коллективный труд. Сейчас «Легенда о любви» вызовет много споров о способах своего воплощения на сцене, пьеса наводит на многие сложные мысли, а через какое-то время, как это бывает в жизни искусства, явится одно главенствующее, ясное и простое положение, которое будет и бесспорным и руководящим.

Когда я раздумываю над содержанием «Легенды о любви», то автор ее мне представляется мудрым и радостным чародеем, который воскрешает древние сны страдающего человечества и делает эти сны настолько живыми, настолько реальными, что тысячелетняя легенда переплетается с переживаниями и мыслями наших дней. Души человеческие с их светом и мраком предстают перед нами в этой драматической поэме.

Можно увидеть в Бану и Звездочете, Ферхаде и Визире, Ширин и Кормилице лишь определенные человеческие характеры, но это будет верно только в отношении художественного мастерства драматического поэта. Если же мы пойдем дальше по тому же пути и станем утверждать, будто поэт ставил перед собой единственную задачу написать эти характеры, то сведем всю его драматическую поэму к хрестоматийному понятию трагедии. А тогда получится, что Назым Хикмет создал еще один новый и очень высокий вариант восточной трагедии о любви Ферхада и Ширин.

Но вчитайтесь в каждую реплику пьесы, — а там нет ничего случайного и малозначащего, — и вы почувствуете, что не только характеры с их глубинами волновали поэта, но и что-то иное. Как бы нас ни изумляли эти сложные, мгновенные, как молния, превращения Бану, когда она за одну минуту времени бывает прекрасной и чудовищной,— но ведь это же не характер, не тип, подобный, скажем, леди Макбет.

Мне думается, что образ восточной царицы Бану есть обобщенное и доведенное до большого символа поэтическое воплощение омраченной человеческой души.

Поэзия, к тому же ограниченная формой драмы, не может и не обязана называть вещи своими именами, но разве чувства, которые вызывает образ Бану, не приведут нас к реальным представлениям о том, что именно символизирует душа этой прекрасной и отвратительной женщины? Никто не увидит в этом образе, в этой дьявольски запутанной и безысходно одинокой душе ничего, что составляет людские понятия о лучших представителях человечества.

И вот мастер-живописец... огромный талант Ферхад... Безмерная цельность характера Ферхада еще глубже и сложнее, чем характер Бану. Главное опять-таки состоит в том, что в этом образе цветет и горит душа страдающего человечества с ее тысячелетними мечтами и надеждами напоить страждущих людей живой водой из новых мраморных фонтанов.

Я взял на себя смелость высказать свои первые мысли о столь большом произведении лишь потому, что без своего взгляда на пьесу ничего нельзя сказать о спектакле Театра драмы. Было бы легче всего изложить вкратце содержание пьесы, а потом разобрать труд театра, но «Легенда о любви», повторяю, принадлежит к необычайным и высоким произведениям драматической литературы, а такие произведения не укладываются в обычную рецензию.

Называя пьесу необычайной, я думаю, что ее рискованно подводить под определенный вид драматической поэзии. Мне кажется, что эта драматическая поэма ближе всего подходит к трагедии и в то же время со всей мощью своей торжествующей, живой, жизнеутверждающей идеи вырывается вон из старой классической формы трагедий. Эта новая форма могла возникнуть из идеи всеобъемлющей, великой любви, великого счастья, за которое надо бороться с мужеством Прометея. И очень дорого, что первые поиски трагедии принципиально нового типа, которые были в советской драматургии в «Гибели эскадры» А. Корнейчука и в «Оптимистической трагедии» В. Вишневского, близки по духу с «Легендой о любви».

Отважившись на постановку пьесы Хикмета, театр, быть может, несколько переоценил свои артистические силы и даже пошел на очень смелый эксперимент, пригласив на роль Ферхада юного исполнителя Г. Абрикосова, еще не окончившего театрального училища.

Рассуждая о роли Ферхада, — а это, конечно, главная и громадная роль, — можно предложить исполнителю много строгих и высоких требований, вытекающих из идейно-художественного содержания образа. Я не стану этого делать... И прежде всего потому, что исполнитель является дебютантом, на плечи которого старшие мастера взвалили неслыханную поклажу. Взвалить-то взвалили, а вот по линии внутреннего содержания образа глубокой работы не проделали, полагаясь, очевидно, на очарование молодости и ее темперамент. Г. Абрикосов ловок, пластичен, умеет прекрасно держаться на сцене, а постановщика пьесы В. Дудина очень радуют всякие разнохарактерные мизансцены, и поэтому Ферхад запоминается, как ловкий, стремительный, красивый юноша... А его раздумья, гибкие движения души даются в паузах, когда он, потупившись, молчит. Лишь в двух-трех местах вдруг говорит Ферхад в полный голос, и такой покоряющий момент относится прежде всего к его монологу в сцене свидания ночью во дворце. В этом монологе на одно мгновение открывается философский смысл глубоко человечного образа Ферхада, а в общем вся роль держится и живет пышной и приукрашенной лирикой любви — любви юной, чистой, чарующей, но не имеющей, по замыслу пьесы, первостепенного значения.

В пьесе Хикмета и в спектакле лирична, обаятельна, светла, как лотос, юная Ширин в исполнении молодой артистки Г. Анисимовой. В этой поэзии любви нет ни одной фальшивой ноты. Но и только. А все, что относится к великой жертве, к душе Ширин, ко всей Ширин, остановившейся на полпути между дворцом и народом,— все это, составляющее величайший смысл ее образа, можно лишь воображать, если ты читал пьесу.

Я ни в чем не упрекаю молодых исполнителей. Пусть они играют все спектакли так же радостно и непосредственно, как играли на первых представлениях. Образы в дальнейшем несколько установятся, и будет больше мысли, которая пронизывает слово Хикмета. Но старших мастеров и, в первую очередь, постановщика спектакля В. Дудина следует упрекнуть за то, что он не помог молодым артистам постигнуть всю глубину хикметовской легенды, за отсутствие настоящей творческой фантазии, за безудержное желание блистать картинностью «роскошных» мизансцен. Когда Бану в своих мучительных переживаниях падает навзничь и ее голова свешивается с возвышения вниз, то я думаю о том, долго ли так может пробыть человек, а зрители шепчутся, поражаясь, как же актриса держится. Но это еще полбеды. Беда состоит в том, что в этом спектакле не видишь хоть как-нибудь соединенного рукою режиссера ансамбля, и поражает какая-то любительская «театральность» на все лады, в любом возможном стиле.

На долю исполнительницы роли Бану Т. Карповой выпало огромное количество мизансцен. Есть что-то подражательное в этих переходах, пробегах, позах, заимствованное, очевидно, от художественного руководителя Театра драмы, но еще не сделавшееся школой и стилем театра. А эта школа и этот стиль есть спектакль «Молодая гвардия». Трудно поэтому говорить об исполнении роли Мехменэ Бану. Внешне все здесь стремительно и броско, а внутренние, неимоверно трудные задачи роли завуалированы красивой сценичностью.

Рядом с Бану в пьесе стоит монументальная и страшная фигура Визиря. А. Лукьянову, видимо, была задана импозантность и стилизованность восточного царедворца, и делает он эти вещи до того прохладно и манерно, что становится скучно.

Но вот кормилица — Н. Тер-Осипян, Звездочет — С. Морской, Главный лекарь — С. Князев, Старший мастер — С. Киселев составляют в спектакле свой особый ансамбль, который не уходит от существа содержания пьесы. Их не коснулась крикливость мизансцен, они наполняют спектакль хорошим, сильным реализмом.

Эта группа исполнителей наталкивает на простую мысль о том, что «Легенду о любви» следует играть реалистически, как играются на советской сцене лучшие шекспировские спектакли.

По-настоящему новаторская драматическая поэма Хикмета поставила перед нашими театрами очень сложные задачи. Нельзя поэтому не оценить творческих усилий Театра драмы, выступающего первооткрывателем.

Жаль при этом, что театр облегчил свои задачи, откупился молодостью исполнителей и разыграл, по сути дела, второй план пьесы — сюжет легенды о любви. А ее первый план — великой всеобъемлющей любви к страдающему человечеству — выражен куда слабее, нежели говорит об этом могучий текст Назыма Хикмета.

НА ТЕМЫ ДРАМАТУРГИИ

США навязывают Западной Европе не только свои залежалые товары, но и бродвейскую драматургию. Эта декадентская, человеконенавистническая драматургия занимает видное место в «холодной войне», которую США ведут в Европе, стремясь деморализовать народы.

Мы публикуем статью немецкого журналиста Г. Эйлау, характеризующую засилие бродвейской драматургии на сценах западноберлинских театров.

Г. ЭЙЛАУ

БРОДВЕЙ НА КУРФЮРСТЕНДАММЕ*

Если вы преуспевающий американский писатель, если вы хотите победить своих конкурентов, если вы не хотите привлечь внимание комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, садитесь к своему письменному столу, берите в качестве темы хорошенькое убийство, совершенное из низменных побуждений, прибавьте к нему десять капель сентиментальности, пять капель психоанализа, двадцать пять капель извращенных чувств и шестьдесят капель кровожадной сенсации,—перемешайте все это... Неужели найдется кто-нибудь, кто захочет поставить подобную пьесу? — спросите вы.

Ну, разумеется... В вечернем нью-йоркском небе над Бродвеем скоро засветятся электрические рекламы, которые оповестят о новой истории убийства. А потом — и это не заставит себя долго ждать — свеженький образчик американского образа жизни начнет свой путь через океан, туда, где интересы американской политики требуют сбыта продуктов американской «культуры» подобного сорта. Туда, где холодная война создала свои очаги. Самым горячим из этих очагов является Западный Берлин. Здесь для подобного товара есть достаточно благодарных покупателей, здесь достаточно театров, репертуарные планы которых широко открыты низменному искусству, повествующему о тщете человеческой жизни и о ничтожности человеческой нравственности. Западноберлинские театры подчинили себя американскому бизнесу. Они ставят пьесы, направленные против жизни, они выливают ушаты грязи на души своих зрителей.

Это началось сразу же после войны. Пьеса Торнтона Уайльдера «Нам еще раз удалось спастись» запугивала людей, только что вздохнувших после пережитой катастрофы, будущей катастрофой, еще более ужасной.

Нам пришлось увидеть тогда пьесу того же автора «Наш город» и возмутиться тем, как она ратовала за самоунижение людей, являющихся жертвами социальной несправедливости. Знай сверчок свой шесток! Будь покорен! Оставайся на своем месте! Оставайся глупым! Образование не насытит тебя! — такова мораль этой пьесы. Будешь следовать этой морали, и тебя вознаградит счастье в твоем маленьком городке.

Эта драматургия освещает жизнь ложным светом. Она искажает подлинные отношения явлений, прежде всего общественные отношения, стремясь ввергнуть зрителя в состояние душевной неуверенности и бесперспективности.

Именно поэтому эта американская драматургия работает при помощи ошеломительных парадоксов, именно поэтому она третирует нравственные основы, мораль, право, элементарные нормы человеческого общежития, а в иных случаях демагогически обращает эти принципы в свою противоположность. Она доказывает: убийца не виновен... Где вы видели более славного, более симпатичного парня, чем тот сильный, как медведь, и добродушный, слабоумный, который в пьесе «О мышах и людях» **, шедшей на сцене Шлосспарктеатра ***, всего-навсего придушил женщину, не пожелавшую пойти навстречу его желаниям. Пьеса доказывает: он был прав, чего ради она отказывается?

В Геббель-театре **** в пьесе «Стеклянный зверинец» ***** зритель попадал в положение человека, который подглядывает сквозь замочную скважину, как посторонние люди перемывают свое грязное белье, как мать и ее двое взрослых детей мучают друг друга в обстановке серой беспросветной повседневности, на которую наложили отпечаток американские фильмы, американская жевательная резинка, американские доллары. Типичной фигурой в пьесе является жаждущий приключений сынок, каждый вечер убегающий в кино, чтобы иметь возможность хоть полюбоваться на убийства, которых он не может совершить сам. «Потому что сейчас нет войны»,— говорит он.

Потому что сейчас нет войны. Не правда ли, какое хорошее изречение? Война — вот цель, к которой хитроумными окольными путями ведут все эти пьесы, провозглашающие бессмысленность и бесперспективность жизни. Если единственная перспектива на будущее — убивать самому или быть убитым во имя прибылей акционеров военной индустрии, значит, у хорошо оплачиваемого продажного писаки нет задачи более важной, чем достаточно эффектное воспевание страсти к уничтожению человека, уничтожению физическому или моральному. Значит, у театров Западного Берлина нет задачи более важной, чем эффектно изобразить этот процесс убивания в интересах тех, кто содержит эти театры.

В пьесе «Конечная станция — тоска» женщину мучает и истязает муж, примитивный, эгоцентричный, жестокий, мучает до тех пор, пока она не погибает. Каждая сцена длинной пьесы изображает этапы этой гибели, в финале — сумасшедший дом.

В пьесе «Каменный ангел» на такой же лад излагается история добродетельной дочери священника: первая любовь, морфий, проституция, сифилис, самоубийство...

Обе эти пьесы, принадлежащие одному и тому же автору, были сенсациями как на Бродвее, так и на Курфюрстендамме.

Интересны в этих пьесах не их человеконенавистнические сюжеты сами по себе, хотя их перечисление можно было бы продолжить сколь угодно. Интересно задать вопрос: почему именно в Западном Берлине поставлены эти пьесы с затратой стольких сил и такого артистического умения, которые было бы отрадно видеть у нас примененными для решения задачи более достойной?

Ответить на этот вопрос нетрудно. Для этого надо приглядеться и к другим дарам ввозимой к нам американской «культуры». И в фильмах и в книгах одна и та же тенденция. Они воспевают разрушение человека, уничтожение всего человеческого в нем. Они лживо доказывают, что это делает сама жизнь. Они лживо уверяют, что желания и деяния бессмысленны, что все это приведет к мировому хаосу. Все это утверждается словом и музыкой, кинофильмами и постановками в сотнях вариантов.

Трудно назвать время, когда театр в такой степени забывал бы свои обязанности и в такой мере предавал бы интересы своей нации, как это делает сейчас театр Западного Берлина.

* Курфюрстендамм — улица в Западном Берлине, на которой расположены различные притоны и увеселительные заведения. Название ее стало собирательным понятием, символизирующим «культурную жизнь» Западного Берлина.

** «О мышах и людях» — инсценировка повести буржуазного американского писателя Дж. Стейнбека.

*** Шлосспарктеатр — драматический театр, расположенный в английском секторе Берлина.

**** Геббель-театр — драматический театр, расположенный в американском секторе Берлина.

***** «Стеклянный зверинец» — пьеса буржуазного американского драматурга Тэнесси Вильямса.



ВЕНА. Делегация профсоюзов Колумбии в зале заседаний третьего Всемирного конгресса профсоюзов.

Из зала Конгресса профсоюзов в Вене

ЗАМЕТКИ ЖУРНАЛИСТА

Австрийские журналисты привыкли к международным конгрессам — Вена за последние годы снова превратилась в место, где часто происходят встречи представителей разных стран. Мы присутствовали на конгрессе в защиту детей, на конгрессе за социальную безопасность, и, наконец, на наших глазах происходило величайшее событие — третий Всемирный конгресс профсоюзов в защиту мира. Все они устраивались в одном и том же помещении венского Концертхауза, делегаты сидели все в том же зале, и один выступавший сменял другого на трибуне, как это и принято на конгрессах. Но тем не менее каждый из этих конгрессов отличался от другого не только по характеру и содержанию работы, но и чисто внешне.

Картина, которую представляет собой зал заседаний третьего Всемирного конгресса профсоюзов, вот уже несколько дней происходящего в Вене, многозначительна, полна глубокого смысла. В зале Концертхауза вы слышите смешанный гул разноязыких голосов, видите яркие национальные костюмы, фески, тюрбаны, чалмы... Но все же нельзя не отметить, что между всеми делегатами есть какое-то «фамильное сходство», нечто общее. У всех у них крепкие руки рабочих, что-то общее во взгляде, в манере держать себя, в чувстве товарищества, приобретенного на поприще коллективного труда и в борьбе за интересы рабочего класса, трудящихся.

Они говорят о тяжелой доле рабочего в африканской колонии, об огне французских и американских пушек в Юго-Восточной Азии, о горькой судьбе рабочих в эксплуатируемых и угнетаемых странах Латинской Америки. Они рассказывают о борьбе трудящихся всех капиталистических стран за жизнь, свободу и мир, за такую жизнь, которую стоило бы прожить.

Все это является событием не только для нас, слушателей, но и для самих участников, многие из которых проехали половину земного шара, чтобы попасть на Всемирный конгресс профсоюзов.

Представьте себе только: вот докер из африканской колонии Золотой Берег слушает выступление крестьянина из Гватемалы. Этот крестьянин говорит: «Десятки лет я был рабом на плантациях американской компании «Юнайтед фрут компани». Пятнадцать тысяч крестьян избрали меня своим делегатом. Они получили землю на территории бывших владений «Юнайтед фрут компани», и теперь они уже не боятся остаться без куска хлеба и погибнуть голодной смертью».

Докер с Золотого Берега гордился успехами, которых добились он и его товарищи в жестокой и изнурительной борьбе за лучшую оплату труда и человеческое достоинство. Он знал о невиданном размахе, который приобретает национально-освободительное и профсоюзное движение на черном континенте. Здесь, на этом конгрессе, он впервые в жизни почувствовал силу единства международного пролетариата.

Он понял это из выступления гватемальского крестьянина, из отчета рабочих латино-американских стран, кующих единство в борьбе против монополий США, он понял это из рассказов деятелей иранского профсоюзного движения, которое крепнет день ото дня. Он понял, что и трудящиеся Африки принадлежат к героически борющемуся международному пролетариату и что, как хорошо сказал Луи Сайян на конгрессе, сердцем бурно растущего международного движения за единство рабочих является Всемирная федерация профсоюзов.

И можно себе представить, какое огромное впечатление произвела на него, докера с Золотого Берега, и на остальных делегатов, тружеников из различных стран земли, выступление председателя ВЦСПС Н. М. Шверника. Н. М. Шверник ясно и понятно рассказал о славных достижениях советского народа, о его мирном созидательном труде, о росте его материального благосостояния, рассказал на языке, доступном всем простым мужчинам и женщинам мира. Он рассказал людям, собравшимся в зале, о деятельности советских профсоюзов, о мирной политике СССР, о желании народов Советской страны крепить связи и братскую солидарность с рабочими всего мира. И не было человека в зале, не присоединившегося к бурной овации, которой конгресс благодарил руководителя советских профсоюзов.

Встречи австрийских рабочих с делегатами конгресса и особенно с делегатами Советского Союза вырастают в эти дни в настоящие события. Здесь завязываются узы братской дружбы. Разлетаются в прах все выдумки врагов Советского Союза.

Советский сталевар Амосов рассказывает слушателям, что хотя он в свои 52 года уже в течение двух лет получает пенсию, но тем не менее не хочет бросать завод, трудится и что ему неоднократно вручали премии за отличное качество работы.

Необходимо знать положение рабочих в Австрии, чтобы понять, какое удивление вызывает этот рослый и сильный, полный энергии и бодрости «пенсионер»; австрийские рабочие смотрят на него, как на восьмое чудо света, и те, кто под влиянием лживой пропаганды относился до сих пор скептически к рассказам об условиях жизни в СССР, начинают убеждаться в достижениях Советской страны.

Эрвин ЦУККЕР-ШИЛЛИНГ,
главный редактор газеты «Эстеррейхише фольксштимме»

ВЕНА, 16 октября. **(По телеграфу)**

ОТВЕТЫ НА ВОПРОСЫ ЧИТАТЕЛЕЙ

Что происходит в Гоа

В советской печати появились сообщения о сооружении американской военной базы в португальской колонии Гоа. Читатель нашей газеты тов. И. Петров (Ленинград) просит подробно об этом рассказать.

Гоа — территория на западном побережье Индии, омываемая Аравийским морем. Главный город и порт — Панджим, или Нова Гоа. В XVI веке Гоа была завоевана португальцами и, хотя территориально, по населению, языку и обычаям она является неотъемлемой частью Индии, до сих пор продолжает оставаться под контролем Португалии.

До недавнего времени Гоа официально называлась португальской колонией. Теперь правительство Салазара приняло решение о формальном изменении статута этой колонии, как и других португальских владений. Они объявлены «заморскими провинциями», то есть частью Португалии. Фактически же в Гоа, управляемой португальскими властями, сохранен прежний жестокий колониальный режим. Индийская печать сообщает о том, что местное население, состоящее в большинстве своем из индусов, беспощадно угнетается португальскими властями.

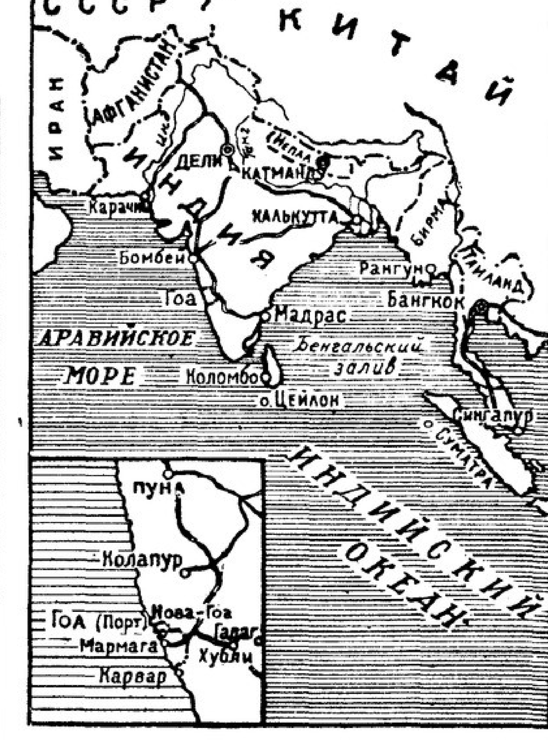
Индийское правительство неоднократно поднимало вопрос о присоединении Гоа к Индии и устранении тем самым вековой несправедливости по отношению к народу, населяющему Гоа. Несколько месяцев назад индийский премьер Неру вновь настаивал на возобновлении переговоров с португальским правительством об этой территории. Но премьер Португалии Салазар, опираясь на поддержку американских правящих кругов, наотрез отказался обсуждать эту проблему. Спор о Гоа привел к отозванию из Лиссабона индийской дипломатической миссии в знак протеста против отказа удовлетворить справедливые требования индийского народа.

Индийская общественность с большой тревогой относится к попыткам Пентагона превратить Гоа в военный плацдарм на территории Индии. «Проблема свободы Гоа перестала быть вопросом свободы только лишь нескольких миллионов жителей Гоа; она перестала быть только проблемой существования символического очага рабства на побережье Индии,— пишет в связи с последними событиями прогрессивная индийская газета «Кроссроудс».— Это стало теперь проблемой, которая угрожает миру в Азии; это стало проблемой, которая угрожает нейтралитету Индии; это стало проблемой, превращающей часть Индии в военную базу Северо-атлантического пакта».

С тех пор, как в 1950 году Португалия была включена в агрессивный Северо-атлантический пакт, американские империалисты распространили свой контроль на ее колониальные владения. Гоа, занимающая важное стратегическое положение в Азии на подступах к Индийскому океану, в непосредственной близости от Китая и Индонезии, стала объектом особого интереса военных кругов США. Этот интерес усугубляется тем, что в Гоа имеются богатые запасы железной руды и марганца.

В 1951 году между Соединенными Штатами Америки и Португалией был заключен военный договор, по которому США получили право пользоваться португальскими территориями и базами как в мирное, так и в военное время. В договоре специально оговорено, что американские империалисты будут поставлять Салазару все необходимые средства и вооружение «для защиты имперских владений в Индии и других местах».

Под флагом «защиты» португальских владений США превращают Гоа в свою военную базу в Юго-Восточной Азии. Недавно сюда были переброшены усиленные контингенты португальских войск. В Гоа направляются крупные партии американского оружия. Газета «Кроссроудс» сообщает, что португальские власти в Гоа получили распоряжение выделить 370.000 рупий на военное строительство. Это служит дополнением к суммам, ассигнованным на текущий год Португалией для так называемой «обороны заморских владений». Американский журнал «Нью эйдж» пишет, что США укрепили и расширили порт Мармага в Гоа, построив вокруг него аэродромы. Военное строительство ведется в Бамболиме, где на американские средства и под руководством американских инженеров и техников сооружается большая



военная база. Недавно в Гоа были переправлены новые партии военных материалов, прибывших незадолго до этого в Португалию из США.

Все это тесно связано с агрессивными планами США, стремящихся расширить сеть своих военных плацдармов в Азии. Итальянская газета «Аванти» сообщает, что «на последнем совещании объединенной группы начальников штабов было решительно указано, что высшие военные круги США не могут примириться с тем, что американцам до сих пор не удается создать военные базы в некоторых странах Азии и особенно в Индии, занимающей ключевую позицию. Индия вызывает все растущий интерес стратегов Пентагона, стремящихся расширить сеть военно-воздушных баз во всем мире».

На этом совещании обсуждался доклад группы экспертов относительно возможности создания американских военно-воздушных баз на территории Индии. Доклад был составлен на основе изучения различных материалов и в том числе данных американской разведки и отчета американской военно-воздушной миссии, возглавлявшейся полковником Шелдоном, которому было поручено ознакомиться с военно-воздушными силами Индии. В докладе, как пишет «Аванти», подчеркивается, что после «потери» Китая роль Индии в военных планах США значительно возросла в связи с ее выгодным стратегическим положением, материальными и людскими ресурсами. Создание военно-воздушных баз в Индии, как считают американские милитаристы, укрепило бы позиции США на азиатском континенте.

Положение в Гоа служит еще одним подтверждением актуальности проекта резолюции, внесенной советской делегацией на рассмотрение Генеральной Ассамблеи ООН. В этой резолюции говорится, что «создание военных, военно-воздушных и военно-морских баз на территории чужих государств усиливает угрозу новой мировой войны и ведет к подрыву национального суверенитета и независимости государств».

* * *

Народные массы Гоа ведут мужественную борьбу против португальских колонизаторов и американских империалистов, за свободу и независимость своей родины. Они решительно протестуют против превращения Гоа в американский военный плацдарм.

Португальские власти жестоко расправляются с патриотами Гоа. Активный руководитель освободительного движения в Гоа Марио Родригес, бежавший в Индию из тюрьмы, рассказывает в газете «Кроссроудс» о жестоких репрессиях, которым подвергаются борцы за свободу Гоа.

«Правительство усиливает репрессии против патриотов Гоа,— пишет он,— стараясь заглушить голос свободы. Два года назад португальское правительство приняло закон о безопасности и создало «Советы общественной безопасности», которые представляют собой не что иное, как организации для слежки за освободительным движением в Гоа. Им дано право заключать в тюрьму без суда на три года любого человека, заподозренного в «подрывной деятельности»... Патриотов Гоа подвергают в тюрьмах пыткам. Я сам,— пишет Марио Родригес,— испытывал страдания, которые напоминают о методах гитлеровских фашистов».

Высказывания индийской печати свидетельствуют о том, что народы Индии горячо сочувствуют национально-освободительной борьбе своих братьев, населяющих Гоа. Прогрессивная общественность страны ведет широкую кампанию за воссоединение этой территории с Индией.

А. БЕЛЬСКАЯ

Международная почта

ЕЩЕ ОДНО ПРИЗНАНИЕ

Американским сенаторам и конгрессменам не сидится на месте. Группами и в одиночку они разъезжают по белу свету, как заправские коммивояжеры заокеанского бизнеса. Однако даже недолгое пребывание в европейских (а равно и азиатских) странах наводит их на грустные размышления. Уже не раз раздавались жалобы высокопоставленных американских путешественников: «Нас не любят», «престиж США падает»...

Вот еще одно свидетельство на сей счет. Сенатор-демократ Герберт Лимэн, вернувшийся недавно в Америку из шестинедельной поездки по Англии, Франции и Италии, как сообщает американское агентство Юнайтед Пресс, заявил, что престиж Соединенных Штатов в Европе исключительно низок. Он уточнил: популярность США в Европе «ниже, чем в любой период за последние годы».

Лимэн далее откровенно признал: «Европейцы сомневаются, действительно ли мы верим в демократию и осуществляем на практике то, что проповедуем». Сенатор считает, что это настроение «является следствием маккартизма, который производит гнетущее впечатление».

Анализ, разумеется, далеко не полный. В первую очередь следовало бы сказать, что особенно «гнетущее впечатление» вызывает у народов агрессивная политика американского империализма, прикрывающаяся маской «обороны» Европы.

АУДИТОРИИ В ПОДВАЛАХ

Три месяца назад в Англии был опубликован доклад парламентской комиссии, констатировавшей, что английские школы находятся в скандальном положении. Недавно стало известно содержание доклада другой парламентской комиссии, которая обследовала технические колледжи; оказывается, в высшей школе дела обстоят не лучше (если не хуже), чем в начальной и средней школе.

Помещения для занятий в этих колледжах не отвечают самым элементарным требованиям, какие предъявляются к учебным аудиториям. Занятия проводятся в коридорах, в подвалах, где нет дневного света, и даже на чердаках. В Бирмингамском технологическом колледже, например, группа студентов обучается... под сценой лекционного зала. А одна из лабораторий расположена в проходе с таким низким потолком, что человек не может там стоять, выпрямившись во весь рост. Работа в подобных лабораториях, говорится в докладе, угрожает здоровью студентов. Аналогичные условия существуют в технических колледжах Шеффилда, Стоука и ряда других городов.

Английская газета «Дейли геральд» напечатала статью своего корреспондента, посетившего технологический колледж в Бирмингаме. Вот что он там видел:

«Подвальные аудитории, в которые никогда не проникает дневной свет и которые похожи на декорацию для кинофильма, изображающую воровской притон. В одну из этих аудиторий ведет сломанная узкая деревянная лестница... Темные коридоры, используемые в качестве лабораторий, со скамьями, придвинутыми к стенам, с тем чтобы оставить место для узкого прохода. Потрескавшиеся стены с облезлой штукатуркой, большими пятнами плесени и с обвисшими электрическими кабелями... Повсюду в колледже включен электрический свет даже днем, ибо солнце проникает лишь в немногие комнаты через окна, напоминающие тюремные...»



Группа участников демонстрации, состоявшейся недавно в Лондоне. Демонстранты несут плакаты с надписями: «Мы хотим лучших школ!», «Отправьте американские войска домой!» и другими.
Снимок из английской газеты «Дейли уоркер».

Корреспондент указывает, что это не просто маленький провинциальный колледж. Бирмингамский колледж — один из крупнейших в Англии; в нем обучаются 9.000 студентов и работают 530 преподавателей.

«Дейли геральд» напоминает: в 1947 году министерство просвещения заявило, что приличные здания для технических колледжей в Англии столь же редки, как «оазисы в пустыне». Сейчас парламентская комиссия вынуждена признать, что положение с тех пор не изменилось.

МЕМУАРЫ ПАЛАЧА

«Глубокоуважаемый господин адвокат! ...Автор этого исключительного документального труда, возникшего в необыкновенных условиях, был, так же как и вы, ученым и практиком в области права...».

Такое письмо разослало западногерманским адвокатам издательство «Фридрих Альфред Бек», рекламируя изданную им книгу воспоминаний Ганса Франка — фашистского генерал-губернатора Польши, палача польского народа, военного преступника, казненного по приговору Международного военного трибунала в Нюрнберге.

Слегка поиронизировав над прямолинейностью этого рекламного трюка, западногерманский журнал «Дер шпигель» в свою очередь рекламирует книгу Франка, но только более «тонким» способом.

В отделе «Книги», под специальной рубрикой «Национал-социалистская литература», журнал печатает фотографию Франка, подробно расписывает историю появления мемуаров, содействие, оказанное при передаче рукописи за стены тюрьмы «духовным наставником» Франка — американским капелланом Сикстом О'Коннором, приводит обширные цитаты из книги и «послужной список» этого гитлеровского главаря от вступления в нацистскую партию до поста фашистского генерал-губернатора, расхваливает «объективность» мемуаров, которые были-де предназначены не для широкого читателя, а являются духовным завещанием автора своим детям.

Каково же «завещание» преступника?

Журнал заявляет: Франк «...проклинает его (Гитлера. — **Ред.**) и все-таки и в 1946 году — сознательно или бессознательно — остается верным его пути, ощущает себя его соратником».

Так вот почему мемуарам палача стремятся создать рекламу западногерманские реакционные журналисты! Они прославляют «верность» кровавому делу фашизма.

Стремясь заинтересовать этой книгой боннских неофашистов, издатель не подумал о предзнаменовании, которое заключено в названии мемуаров. А книга называется: «Накануне виселицы».

ВСЕ ЯСНО...

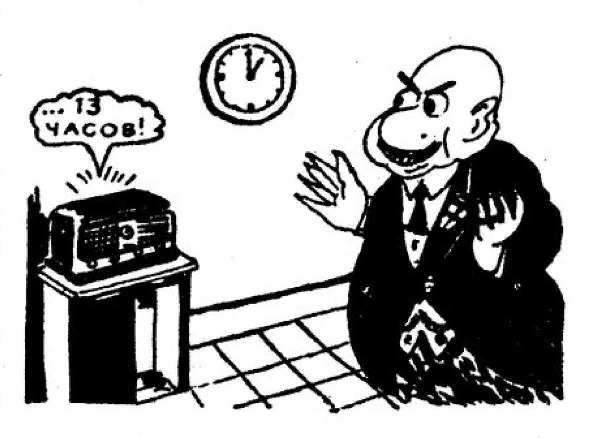
Помещаем две карикатуры из прогрессивного итальянского журнала «Лаворо», посвященные деятельности итальянского радиовещания. Рисунки не требуют каких-либо пояснений...



В СУДЕ

Судья: — **Говорите правду, только правду!**

Подсудимый: — **Не могу, господин судья! Ведь я комментатор по международным вопросам итальянского радио...**



— Подумать только: находятся люди, утверждающие, что информационные сообщения итальянского радио не точны! Это неправда! Вот по радио говорят: «Тринадцать часов» — и, действительно, сейчас ровно тринадцать часов!

ПОЧЕМУ ИЗЪЯТА ПОСЫЛКА

Пропала почтовая посылка, отправленная из Англии в США. Адресат волновался, возмущался, негодовал, но посылка словно в воду канула. И только спустя год с лишним выяснилось, что с ней произошло.

Посылка, высланная из Лондона летом 1952 года фирмой «Уильям Мюллер энд компани» в Нью-Йорк в адрес прогрессивной организации «Артс, сайенсес энд профешнз каунсил» (АСП) — совет по вопросам искусств, наук и ремесел,—содержала киноленту о Всемирном фестивале молодежи в Берлине. Лента была послана в обмен на фильм, сделанный АСП: «Высказывайтесь за мир».

После долгих поисков юрист АСП Аллэн Франкэл окольными путями установил, что исчезнувшая посылка задержана чиновником почтового ведомства в Вашингтоне. Юрист потребовал: доставьте посылку или объясните, почему ее задержали. Посылку не доставили, но объяснение все же дали.

«Когда посылка, о которой идет речь, была доставлена нам, — говорится в этом разъяснении, — ее содержимое оказалось кинофильмом под названием «Фестиваль в Берлине», то есть историей третьего Всемирного фестиваля молодежи и студентов в защиту мира».

Как будто бы все в порядке: обнаружена не бомба или адская машина, а фильм, призывающий к миру. Но с точки зрения вашингтонских почтовых властей криминал именно в том и заключается, что молодежь выступала за мир! Причислив фильм о празднике молодежи всего мира, в том числе и США, к разряду «иностранной пропаганды», они изъяли посылку, «как материал, не подлежащий по закону распространению». Таким образом, выходит, что по американским законам не подлежат распространению идеи мира.

Ценное разъяснение!

Смесь

Издевательская реклама. Наследники Энрико Карузо возбудили судебное дело против американской компании «Кока-кола экспорт корпорэйшн», использовавшей имя знаменитого итальянского певца для своих рекламных целей. Экспортеры этого заокеанского зелья расклеили на улицах Рима афиши, на которых исполнитель роли Карузо в кинофильме, посвященном великому певцу, был изображен... пьющим «кока-кола». Реклама носила, видимо, настолько вызывающий характер, что суду волей-неволей пришлось, как пишет итальянская газета «Унита», признать американскую компанию виновной в злоупотреблении именем Карузо. Ее обязали снять эту рекламу и за свой счет опубликовать в газетах решение суда.

Соломоново решение. В штате Техас (США) принят закон о том, что в школах и других учебных заведениях разрешается пользоваться лишь теми учебниками, авторы которых принесли присягу в лояльности, говоря иначе, заверили, что они не принадлежат к коммунистической партии и другим прогрессивным организациям. Возник вопрос: как быть с учебниками, авторы которых умерли? Думали, думали и, как сообщает немецкий журнал «Зоннтаг», решили: если ныне здравствующий издатель письменно удостоверит, что, по его мнению, покойник, будь он жив, несомненно, принес бы такую присягу, — тогда учебник можно разрешить...

Американские маккартисты даже покойникам не дают покоя!

ПОПРАВКА

В тексте письма писателя Ф. Гладкова «Заброшенные особняки» («Литературная газета» № 115) по вине редакции допущена ошибка. В последнем абзаце первой колонки следует читать: «Впоследствии дом перешел во владение семьи Боткиных — здесь вырос знаменитый русский врач».

На сотрудников редакции, допустивших ошибку, наложено взыскание.

Главный редактор Б. РЮРИКОВ.
Редакционная коллегия: Б. АГАПОВ, А. АНАСТАСЬЕВ, Н. АТАРОВ, Н. ГРИБАЧЕВ, Г. ГУЛИА, А. КОРНЕЙЧУК, В. КОРОТЕЕВ, В. КОСОЛАПОВ (зам. главного редактора), А. КРИВИЦКИЙ, Л. ЛЕОНОВ, В. ОЗЕРОВ (зам. главного редактора), Н. ПОГОДИН.

«Литературная газета» выходит три раза в неделю: по вторникам, четвергам и субботам.

Адрес редакции и издательства: Москва 51, Цветной бульвар, 30 (для телеграмм — Москва, Литгазета). Телефоны: секретариат — К 4-04-62, разделы: литературы и искусства — К 4-02-29, К 4-01-88, внутренней жизни — К 4-08-89, К 4-72-88, международной жизни — К 4-03-48, науки — Б 3-27-54, отдел информации — К 4-08-69, писем — Б 1-15-23, издательство — К 4-11-68. Коммутатор — К 5-00-00.

Типография «Литературной газеты», Москва, Цветной бульвар, 30

Б03839.